ESEURI, CRONICI, ÎNSEMNĂRI TEATRALE

ANDRZEJ ZUROWSKI

Citindu-l pe Shakespeare

Magdei

Traducere de Cristina Godun

Coordonatorul seriei „Eseuri, cronici, însemnări teatrale": **Oana BORŞ**
Editor:
Florica ICHIM
Redactare:
Laura MATEI
Machetare:
Daniel Leonard SAVU
Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României ZUROWSKI, ANDRZEJ
Citindu-1 pe Shakespeare / Andrzej Zurowski; trad.: Cristina Godun. - București: Cheiron, 2010 ISBN 978-606-92268-7-2
I. Godun, Cristina (trad.)
821.162.1-2

REŢEAUA EUROPEANĂ A FESTIVALURILOR SHAKESPEARE
FESTIVALUL INTERNAŢIONAL SHAKESPEARE CRAIOVA-BUCUREŞTI
FESTIVALUL SHAKESPEARE DE LA GDANSK
Volum apărut cu sprijinul INSTITUTULUI POLONEZ din București

ANDRZEJ ZUROWSKI

Citindu-l pe Shakespeare

... i
A

Traducere de **Cristina GODUN**

Fundația Culturală „Camil Petrescu“ Revista *Teatrul azi* (supliment) prin Editura Cheiron București, 2010

Shakespearomania

Când am publicat cartea aceasta în limba polonă, nici nu bănuiam că într-o zi voi scrie o introducere pentru ediția în limba română. Şi nici nu-mi dădeam seama câtă plăcere o să-mi prilejuiască acest lucru. Bineînțeles, în măsura în care scrisul poate fi considerat o plăcere... Să fiu mai precis: nu scrisul în sine, ci conștientizarea faptului că eseurile reunite sub titlul Citindu-1 pe Shakespeare *vor apărea.în limba română trezește în mine bucurie și exaltare totodată. în această mărturisire nu e nici urmă de cochetărie sau gest convențional. Plăcerea și exaltarea sunt autentice; sunt născute de o serie de factori care se întrepătrund și care sunt atât de natură generală, cât și de natură foarte personală.*

Am avut nevoie de acest gen de inspirație, reprezentat azi de pregătirea pentru tipar a versiunii în limba română a cărții, pentru a-mi da seama cât de profund legat sunt de România, de români, de cultura română, de teatru... Şi încă de ani buni; ba chiar-de zeci de ani. Mi-am dat seama de acest lucru... și am rămas eu însumi uluit.

Lansarea cărții este prevăzută la Teatrul Național „Marin Sorescu“, pe care l-am cunoscut cu mult înainte de a mă afla pentru întâia dată la Craiova. Ba chiar cu mult mai devreme, încă înainte să văd spectacolele acestui teatru. Mai înainte l-am cunoscut din legendă—din faima tot mai mare pe care o câștiga în Europa cu Silviu Purcărete și reprezentațiile lui din opera lui Shakespeare. Primul spectacol am avut ocazia să-l văd la Porto; este vorba de Furtuna, *prin care regizorul lui* Titus Andronicus *și-a confirmat poziția shakespeariană și stilul particular de interpretare a lui Shakespeare. Cu* Titus *m-am întâlnit oarecum pe teren propriu - când spectacolul deja celebru în întreaga lume a sosit la Festivalul Internațional „Shakespeare“ de la Gdansk. După câțiva ani am găzduit aici un alt Shakespeare al lui Purcărete — A* douăsprezecea noapte; *pentru premiera piesei* După faptă și răsplată *m-am dus până la Craiova. Cu cât văd mai multe spectacole de Silviu Purcărete după operele lui Shakespeare, cu atât mi se pare că nu mă satur. Fiindcă eu personal nu mă satur niciodată de curiozitatea de tip masochist — să privesc prin*

prisma lumilor prezentate de interpretarea lui Silviu Purcărete a operelor shakespeariene în haosul propriei mele lumi interioare; să contemplu imaginea omului — ca fiecare dintre noi — inevitabil încremenit în dezordinea lumii vremurilor noastre.

Odată cu A douăsprezecea noapte, *la Festivalul de la Gdansk și-a făcut pentru prima dată apariția și Emil Boroghină. Şi așa a început totul între noi - doi shakespearomaniaci care străbat necontenit lumea după noi și noi orizonturi ale contemporanului nostru William. La Seul, Emil mi-a propus editarea în limba română a cărții mele* Citindu-1 pe Shakespeare. *Prima serie a minunatelor volume în miniatură* William Shakespeare, Opere Esențiale. Ediție bilingvă *mi le-a dăruit Emil* în *timpul Festivalului Internațional „Shakespeare" de la Craiova. Acest lucru s-a întâmplat atunci când a fost lansarea în România a cărții lui Stanley Wells, iar pe mine, în timpul lansării mă treceau fiori pe* șira *spinării la gândul că, în curând, avea* să-mi vină *și mie rândul să mă aflu la Craiova în situația lui Stanley, în fața unui public de fini cunoscători ai operelor shakespeariene... A doua serie de volume* Shakespeare, Opere Esențiale *mi-a fost adusă de Emil la Erevan, adresându-mi totodată rugămintea de a scrie prefața pe care o citiți acum. Ţineți, vă rog, cont de asta și împărțiți vina acestui text - cel puțin pe jumătate - între Emil Boroghină și subsemnatul, executantul modest al cererii lui.*

Chiar la Seul — atunci când Emil m-a bucurat cu vestea publicării cărții mele Citindu-1 pe Shakespeare în *seria edițiilor românești ale cărților shakespearomaniacilor contemporani (lucru la care, se înțelege, fiecare visează pe ascuns) - în timpul Congresului Internațional Association of Theatre Critics a fost decernat pentru prima dată Thalia Prize: laurii acordați de critici celui mai strălucit comentator marchează recunoașterea măiestriei acestuia în profesia noastră. Primul laureat a fost Eric Bentley, care a primit „Thalia" din mâinile... Ludmilei Patlanjoglu și ale lui Emil Boroghină. Căci inițiatorii Premiului Thalia sunt tocmai remarcabilul critic român Ludmila și Emil, un maestru al promovării teatrului și reprezentărilor despre Shakespeare-ul vremurilor noastre și, cu fiecare ediție, premiul acesta se fixează tot mai adânc în peisajul intelectual mondial al lumii teatrale. Ambițioși și eficienți mai sunt românii aceștia! Cât eficienți reușesc să fie mă conving de fiecare dată de treisprezece ani împliniți - în strânsa mea colaborare cu George Banu. In activitatea Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru ne-am pus amândoi o parte din viață, am trecut prin multe lucruri care ne-au făcut să ne cunoaștem bine. Am petrecut momente frumoase și vesele, ne-a fost și bine, și mai puțin bine. A fost exact așa cum trebuie să fie, când în timpul colaborării nimerește coasa peste piatră, adică un polonez încăpățânat dă peste un român încăpățânat — și amândoi sunt deopotrivă de intransigenți și de convinși că pentru reprezentările teatrului și pentru critica de teatru merită și trebuie să faci multe.*

Tot ceea ce rememorez aici, cu un sentimentalism specific oamenilor mai în vârstă, e filtrat încă o dată prin prisma shakespearomaniei mele incurabile. Şi ajunge în context românesc. Şi cu Citindu-1 pe Shakespeare *a fost la fel la început. Chiar în momentul când a apărut cartea, zburam spre Lvov - unde în altă parte - la un festival de teatru. Şi acolo cu siguranță am petrecut cel puțin atâta timp cât am petrecut urmărind spectacole și prezidând în juriu, purtând discuții îndelungate cu Angelina Roșea. Discuții despre teatru și despre Shakespeare, evident; așa cum le stă bine unor împătimiți după teatru. Angelina a fost prima care a făcut cunoscută cartea mea în afara Poloniei, în publicația* Coliseum *de la Chișinău; da, chiar așa... în românește. Chiar așa, oriunde privesc, îi zăresc pe frații mei români - frați de teatru, frați întru Shakespeare, întru profesie; frați cordiali, ba chiar intimi.*

Mircea Comișteanu a promis că mă va aștepta pe aeroportul din București. Cu mașina lui vom merge la Craiova, unde e lansarea cărții; mergem nu la o premieră regizată sau produsă de Mircea, de data aceasta vom merge la propria mea premieră auctoriaiă. Şi cum să nu mă bucure și să nu mă exalte gândul că prietenul meu român mă va duce la Teatrul Național între confrații mei întru Shakespeare și teatru, la lansarea primei mele cărți publicate în limba română...

Şi cât de mult voi profita ca autor atunci când voi lua în mâini și voi răsfoi exemplarul românesc al cărții Citindu-1 pe Shakespeare/ O *voi răsfoi cu minuție - și n-o voi putea citi. Dacă scrisul poate fi un chin, atunci cu siguranță cititul propriei cărți - când te împinge la asta un cumul fatal de obligații inevitabile — este o ocupație de-a dreptul insuportabilă. Iar acum, - slavă cerului - fără nici cea mai mică mustrare de conștiință, știu că nici măcar nu voi încerca să o citesc; oricum n-aș înțelege niciun cuvânt. Pe de altă parte — știu și eu cât din cartea asta înțeleg chiar și în polonă?... Nu, nu, vă rog să nu mă suspectați din nou de cochetărie! Este exact așa cum am încercat să sugerez în eseul* Mit, *prilejuit de* Hamlet. *Este textul cel mai scurt din această carte. Căci despre* Hamlet *poți vorbi la nesfârșit, poți scrie sau - poți încerca să... meditezi, și aproape să taci.* Hamlet, în *esența sa profundă, e o avalanșă de întrebări. întrebări mult mai importante decât răspunsurile. Simt, recunosc, o fărâmă de satisfacție că eseul meu* Mit *a fost inclus în manualul de literatură al liceenilor polonezi. Şi poate că îi va face măcar pe câțiva adolescenți să se aplece spre reflecție - să reflecteze prin Shakespeare la ei înșiși în lumea în care le e dat să trăiască...*

Nu mi-a trecut mai devreme prin cap, așa că am acceptat cu surprindere, dar și cu bucurie faptul că ediția românească a cărții Citindu-1 pe Shakespeare *va fi lansată chiar într-un* Festival Shakespeare *închinat îndeosebi lui*

Hamlet. *Căci* Hamlet *este una dintre axele lumii. în orice caz, devine - sau poate deveni atunci când,* citindu-1 pe Shakespeare, *reușim să privim goi în adâncul oglinzii.*

Andrzej Zurowski

Domolirea furtunii

La Shakespeare, furtuna deschide acțiunea nu numai în *Furtuna.* Să trecem totuși peste toate aceste vijelii care fac ravagii prin întreaga dramaturgie shakespeareană, de la *Regele Lear* până la *Macbeth,* având funcții dintre cele mai diverse. Ele alcătuiesc un fel de sistem de oglinzi: omul alienat se răsfrânge în natura dezlănțuită, natura nestăvilită reflectă nebunia sufletului omenesc. In schimb furtunile, care la Shakespeare deschid acțiunea pieselor, reprezintă cu totul altceva: simbolizează lumea care s-a dezintegrat pentru o clipă și a distrus rân- duiala umană - a denaturat situația eroilor.

In *A douăsprezecea noapte,* furtuna pe mare făcuse deja ravagii și reușise să se mai domolească chiar înainte de ridicarea cortinei. Ea este însă cea care a declanșat acțiunea - a aruncat-o pe Viola pe malurile deja însorite ale Iliriei. In *Furtuna,* totul e mai intens. Aici acțiunea începe chiar în ochiul ciclonului. Să citim de la început. Primele propoziții ale piesei, primele didascalii: *O corabie pe mare. Furtună, fulgere și trăsnete.* încă nu știm că furtuna aceasta pe mare este rezultatul farmecelor lui Prospero. Deocamdată, acest lucru nici nu contează. Furtuna este chiar în pragul *Furtunii;* își face într-adevăr de cap, este un fenomen natural. Dar atunci când la bord se năpustesc pasagerii terifiați și îl stingheresc pe boțman în eforturile sale de a ține piept intemperiei, acesta strigă: *Ajutați furtuna!* Căci așa și este, la urma urmelor: furtuna - asemenea întregii naturi - este un fenomen natural care nu depinde de om, dar... cât de des noi înșine - din neatenție, frică, prostie, ură sau dragoste - cât de des nu sărim în ajutorul furtunilor...

Furtuna și ecourile ei răsună în *Furtuna* repetat. Vrăjitoarea Sycorax, mama lui Caliban, a venit cândva pe insulă din Alger,

Căci săvârșise multe fărdelegi
Şi vrăji prea crunte ca să-ncapă-n vorbe.
Ca preț al unei slujbe ce-o făcuse Cetății, au lăsat-o-n viață. (I, 2)

Prospero nu precizează la care *slujbă se* referă. Comentatorii operelor lui Shakespeare presupun că dramaturgul a valorificat o celebră
istorie despre o vrăjitoare care, în anul 1541, a salvat Algerul de împăratul Carol al V-lea provocând... o furtună pe mare în urma căreia flota imperială a fost spulberată. Așadar și în vremurile acelea furtuna strica planurile oamenilor, tulburând pentru moment ordinea, numai pentru a o restabili de fapt.

Când în urmă cu doisprezece ani atentatorii i-au răpit de la Milano pe Prospero și Miranda și i-au aruncat pe o *corabie pustie fără parâme, fără catarge, putrezită, mâncată de cari* (I, 2), se pare că și atunci marea *mugea amenințător* - era și atunci furtună, lumea s-a dezintegrat. Sau poate nici nu a fost încălcată pravila și tocmai aceasta este rânduiala lumii? O rânduială ca aceea care spune că, după furtună, vine vreme bună...

Şi atunci să însemne toate acestea faptul că Shakespeare recunoaște și rânduiala și neorânduiala lumii ca ordine firească, acceptabilă, a lucrurilor? Să afirme el oare că e necesară o învălmășeală a naturii pentru ca omul și lumea să rupă legăturile, la fel cum necesară i în om și în lume este și o asemenea intemperie pentru a putea restaura ordinea? Aceste întrebări dau naștere altora: oare faptul că Shakespeare deschide acțiunea pieselor sale cu ajutorul furtunilor să fie numai o idee pe care dramaturgul își construiește intrigile, sau mai mult de atât - gestul poetic al unui filosof care, prin această parabolă, își divulgă principiile?

Dar nu toate furtunile sunt la fel. Cea cu care exilatul Prospero s-a luptat pentru viața fiicei sale și pentru a sa proprie pe *corabia fără parâme, fără catarge, putrezită, mâncată de cari* precum și cea care în *A douăsprezecea noapte* a aruncat-o pe Viola până pe malurile însorite ale Iliriei - acestea au fost intemperii ale naturii firești, independente de voința omului. Furtuna pe mare care a alungat de pe țărmurile Algerului flota lui Carol al V-lea a fost invocată de vrăjitoarea Sycorax. în *Furtuna,* vijelia care deschide acțiunea a fost zămislită de Prospero-magul. Un creator care prin puterea voinței sale trezește la viață și domolește forțele naturii - în om și în lume.

Asemenea semnalări întâlnim nu numai la Sfântul Ioan. Şi ceilalți trei evangheliști descriu *Liniștirea furtunii* - actul creației divine a lui Iisus:

Intrând El în corabie, ucenicii Lui L-au urmat. Şi, iată, furtună mare s-a ridicat pe mare, încât corabia se acoperea de valuri; iar El dormea. Şi venind ucenicii la El, L-au deșteptat zicând: Doamne, mântuiește-ne, că pierim. Iisus le-a zis: De ce vă este frică, puțin credincioșilor? S-a sculat atunci, a certat vânturile și marea și s-a făcut liniște deplină. Iar oamenii s-au mirat
zicând: Cine este Acesta că și vânturile, și marea ascultă de El? (Evanghelia după Matei, 8, 23-27)

Au întrebat *Cine este El?* și au primit un răspuns univoc: El este Dumnezeul. Cine să fie atunci Prospero? Prințul din Milano, stăpân al insulei și mag care poruncește, deopotrivă, apei și vântului, stârnește și domolește furtuna; care face să se aștearnă o liniște deplină - în om și în universul înconjurător... Un egal al lui Dumnezeu? Un creator de aceeași talie, pe aceeași scară a creației?

Visul... Motivul visului, realitatea iluzorie, în *Furtuna* apare pentru prima oară în monologul Mirandei, când

aceasta deapănă amintiri din copilărie:

E mult de-atunci și amintirea mea
E mai degrabă ca un vis, cețoasă... (I, 2)

Opoziția fundamentală dintre vis și realitate. Deocamdată, Miranda încurajează această opoziție, într-o succesiune absolut normală. Deocamdată. La vremea respectivă, pe când se afla la Milano, avea trei ani, în momentul desfășurării acțiunii are cincisprezece. Miranda poate invoca realitatea milaneză numai în convenția visului. Se întâmplă chiar și ca visul să-i apară mai real decât însăși realitatea. Poate chiar să înlocuiască realitatea - să devină realitatea proximă.

In scena aceasta, pentru Miranda totul este un început. Imaginea iluzorie a trecutului, dezgropată din noianul de amintiri. Şi germenii viitorului. Iată că Miranda a văzut primul bărbat din viața ei. Reacția ei spontană:

E un duh? O, Doamne, cum se uită!
E-așa frumos! Dar nu-i decât un duh. (I, 2)

Un spirit... Așadar reveria, spiritul, visul reprezintă în concepția Mirandei - și a oamenilor, în general - cea mai frumoasă dintre fantezii. Visul devenit realitate despre surmontarea limitelor realității.

Fermecată, Miranda admite că

Aș spune că-i dumnezeesc la chip,
Căci n-am văzut mai nobilă făptură. (I, 2)

Fascinația Mirandei, o adolescentă de cincisprezece ani pe cale să devină femeie, care până în acel moment nu mai văzuse niciodată un bărbat în carne și oase - cu excepția tatălui său - emoționează asemenea unei clipe surprinse în zbor, când bobocul se deschide, înflorind.

Dar totodată este și ceva umilitor tocmai în această „alegere" a iubitului - a „acelui întâi" care este, la urma urmelor, chiar... întâiul, prin urmare nu putem vorbi despre o alegere. Nu există învingători atunci când lipsesc învinșii.

Alegerea Mirandei, care nu-i întocmai o alegere, este în concordanță cu principiile culturii creștine: întâiul bărbat - unicul bărbat. Rezultă din aceeași tradiție, din același stil de gândire în care rezidă și cultul fecioriei. Alegerea - când este într-adevăr o alegere - este cu atât mai valoroasă: de pildă alegerea „acelui unic bărbat" în culturile în care numărul bărbaților întâlniți, diversitatea contactelor anterioare, conferă alegerii definitive rangul suprem. Așa cum se întâmplă într-una dintre culturile primitive din platoul Deccan, de exemplu, unde nici nu există noțiunea de virginitate, iar sexul ține de sfera de divertisment a adolescenților, reprezentând un element al procesului de maturizare: să fii suficient de matur pentru a-ți găsi „alesul" sau „aleasa".

Primul dialog al celor doi tinerei, deopotrivă de fermecați unul de celălalt:

FERDINAND:
întâi de toate spune-mi tu, minune
Ești fată?
MIRANDA:
Da, sunt fată, nu-s minune. (I, 2)

Pe scara valorică a imaginației celor doi, minunea - reveria, visul - reprezintă ceva extraordinar. Nu știu, și nici măcar nu presimt, că o mai mare minune poate să fie tocmai realitatea - realitatea dintre două persoane de sex opus. Că poate să fie și că este. Rareori, dar se întâmplă.

Se întâmplă atunci când alegerea este cu adevărat o alegere. Şi când - pe deplin conștienți - putem spune, ca și Miranda:

Mă mulțumesc pesemne cu puțin:
Nu *vreau să văd o față mai plăcută.* (I, 2)

Căci alegerea înseamnă renunțare. Este, în același timp, și o privare - privarea de tot restul.

Alegerea înseamnă și încercare. In fața unei asemenea încercări grele, chinuitoare, îl pune Prospero pe Fernando. înțeleptul mag știe că o *biruință lesnicioasă face captura lesnicioasă.* Abia după încercarea alegerilor, adică după acceptarea opțiunilor limitate, victoria capătă - pe deplin - sens.

Ferdinand încă nu știe acest lucru, dar se pare că-l presimte:

[...] *îndur chiar temnița*
de pot s-o văd pe fată în fiecare zi. întreg pământul să fie liber, eu m-aș mulțumi cu o temniță ca asta. (I, 2)

Fiecare alegere este o temniță - numai să fie o temniță din proprie alegere. Prin nimic nu se mai deosebește atunci de *întreg pământul,* unde într-o bună zi va trebui oricum să-și găsească propria libertate, adică responsabilitatea, adică limitarea.

Da, adolescentul acesta știe să gândească. Poate va crește mare și se va înțelepți, devenind regele Neapolelui. Dacă va înțelege până la urmă ceea ce deja presimte, atunci pe viitorul rege al Neapolelui nu-1 amenință libertatea fără limite, adică robia capriciilor.

Mult mai târziu - da, încă pe atunci - Miranda îi destăinuie lui Ferdinand, în focul iubirii:

[...] *Iar chipuri de bărbați, afar' de tine, bunul meu prieten,*
Şi de iubitu-mi tată, n-am privit.
Cum or fi alții nu știu, însă jur [...]
Că n-aș vrea alt tovarăș decât tine —
Şi nici nu-mi pot închipui alt om vederii mele mai plăcut. (III, 1)

Intr-adevăr - cam superficială declarația. Şi superficială e și alegerea care rezultă din platitudinea imaginației... Dar cine știe ce se meu poate încă întâmpla între ei. Miranda și Ferdinand nu participă în acel plan al *Furtunii* care vizează rudimentele dreptății și trădării sau ale ordinii și fărădelegilor pe care le presupun vicisitudinile puterii. Dar nici nu creează^ un plan psihologic. Funcția lor este alta: ei persistă în încântare. In starea de reverie, de vis. *Persistă.* Nu sunt Romeo și Julieta, cu toate că poate vor deveni cândva un cuplu de talia soților Macbeth, sau ca Desdemona și Othello, sau ca Emilia și Iago, sau... Aici multitudinea este nelimitată și cândva mecanismul se va urni. Deocamdată însă, visul continuă.

Visul va dispărea când se va sfârși vraja. Prospero-creatorul se evidențiază prin faptul că el regizează viața. Dar numai până în momentul când aceasta își reia cursul firesc, până reintră în normal. Şi atunci - iar înțeleptul Prospero știe asta - vrăjitorul va trebui să rupă bagheta fermecată. Iar viața este un *perpetuum mobile* - singură se ocupă de regie.

Intr-un anumit sens, situația Mirandei și a lui Caliban este... identică. Miranda se îndrăgostește de Ferdinand - întâiul, așadar singurul
bărbat, pe care l-a văzut în viata ei. în cazul acesta, singularul prevalează asupra generalului. Același lucru s-a întâmplat și în cazul lui Caliban. Același lucru a impresionat-o și pe delicata domnișoară, și pe sălbaticul primitiv. Căci *principiul* este universal: orizontul imaginației este delimitat de stimulii pe care îi sugerează realitatea. Ea este cea care trasează conturul viselor.

La polul opus al lui Caliban se situează Ariei. O creatură banală duhnind a pește, care abia pare să evolueze din spirit primitiv spre uman, dar și văzduh pur. Caliban - nu e un negru oarecare, cum a fost în general prezentat pentru efecte teatrale sau interpretări anticoloniale exagerate ale *Furtunii* - e respingătorul fiu al vrăjitoarei Sycorax, *un cățelandru pistruiat; fiul al întunericului* nu din cauza culorii pielii, ci din pricina tatălui său, care e însuși diavolul, Sluga întunericului; adică e, pur și simplu, odrasla Şatenei. Şi Ariei - *spiritul aerului,* adică servitorul imaginației lui Prospero, al visului, purtătorul eteric și instrument al creației, Puck. Aceasta este o pistă importantă: în literatura cabalistică, Ariei este un înger, un duh. Numele lui provine din ebraică și înseamnă *focul divin;* de aceea altarului din templul din Ierusalim i se mai spune și *ariei.* Iată și discrepanța: scala puterilor creatoare ale lui Prospero - de la pământul putregăit până la impalpabilul sublimării.

Iată și opoziția. Dar și comuniunea sortii: robia și visul de libertate. Atât Ariei, cât și Caliban au un statut comun, au aceeași soartă. Ba chiar mai mult: principiul, deopotrivă statutul celor care se târăie pe fundul existenței, dar și al celor care se înalță deasupra culmilor. Mărginirea și reveria, visul nevisat despre depășirea limitelor.

O problemă general cunoscută; acest lucru pur și simplu nu poate fi ascuns: stăpânul lui Ariei și al lui Caliban, înțeleptul Prospero, este un om nemilos. Iată cu ce îl amenință pe Ariei, pretinsul lui favorit, dacă ar fi neglijat să manifeste deplină ascultare:

[...] *de mai murmuri, am să despic anume un stejar Şi-am să te-nchid în trunchiu-i noduros, ca să mai urli ierni douăsprezece.* (I, 2)

Ce cruzime abominabilă! Pentru noi și pentru scara noastră de valori, e un lucru abominabil. Dar să studiem contextul: în Londra vremurilor lui Shakespeare, în care stârvul unui criminal era prins în lanțuri de fier și expus oprobriului public până când corpul intrat în putrefacție cădea singur pe caldarâm din cușca unde era închis. Şi cineva dorea să vadă acest spectacol, cineva tot trebuia să treacă prin preajmă. Poate pe drum spre premiera generală a *Furtunii...* Pentru acest cineva ocazional Prospero, care îl amenința pe Ariei cu încarcerarea în burta unui stejar, putea fi doar un simplu creator-satrap. Un regizor de teatru, un stăpân cu mână de fier - atunci când trebuie să țină creația în frâie.

Ei da$_v$Prospero are motive să-l chinuiască pe Caliban, să-l desconsidere. Ii reproșează barbarului:

[...] cu *grijă omenească,*
te-am găzduit în peșteră ia mine,
pân-ai cercat să-mi pângărești copila. (I, 2)

E adevărat. Caliban a vrut s-o violeze pe Miranda. Dar cum să învinuiești un sălbatic - a dorit-o, a dorit să și-o facă accesibilă în termenii pe care i-a dictat propria imaginație despre cum arată relația dintre doi oameni. A visat și a tânjit la ceea ce și Miranda își dorește cu Fernando. Ea este singura femeie pe care a văzut-o ^Caliban - de aceea, pentru el, ea simbolizează toate femeile din lume. întreaga feminitate și însăși frumusețea.

Da, Prospero are motivele sale. Dar nici Caliban nu are motive mai puțin semnificative, ba chiar are motive de netăgăduit. Prospero - care la Milano a căzut ca urmare a complotului uzurpatorilor - aici, pe insula lui Caliban,

devine la rândul său uzurpator. Fiul lui Sycorax are dreptate când spune:

[...] *insula-i a mea —*

mi-a dat-o mama. Tu mi-ai șterpelit-o. (I, 2)

Dar nu e de ajuns! Prospero nu numai că a făcut din Caliban un sclav pe propriul său pământ. Din grija neferice a preceptorului, a comis un lucru chiar mai grav: e *drept că să vorbesc m-ai învățat* - strigă cu mânie și disperare Caliban -

Lovi-te-ar ciuma pentru învățatul ăsta! (I, 2)

Prospero l-a învățat pe Caliban să vorbească, adică l-a învățat să gândească, i-a trezit simțirea. Iar rațiunea *face din noi niște mișei...* Gândirea, imaginația, simțirea aduc fericire, dar și suferință deopotrivă. Fericirea și suferința sunt inseparabile.

Caliban visează. Visează la libertate. Sau la o soartă mai ușoară. Poate mai degrabă la o soartă mai ușoară, căci deja gândește și poate presimte că libertatea absolută nu există...

Stratul comic, dimensiunea hazlie a *Furtunii.* Esențial pentru istoria lui Caliban, dar totodată indispensabil pentru structura și sensul lumii prezentate. Despre intriga bahică din *Furtuna,* comentatorii operei shakespeariene subliniază de obicei influența *commediei dell'arte.*

Şi chiar așa și este, însă n-ar strica să privim această chestiune nu numai din perspectiva istoriei teatrului și a istoriei piesei. Merită să sondăm mai în profunzime, căutând explicații în mentalitatea generației care a trăit la începutul secolului al XVII-lea, o epocă ale cărei orizonturi din Renaștere începeau deja să se încline spre baroc. Nu doar ca formă - ci și ca stil de gândire și trăire, ca stil de înțelegere și receptare a lumii înconjurătoare. Ce fisură se produce în resortul opozițiilor de nezdruncinat! Un întreg evantai cuprinzând: fascinația față de moarte, inaccesi- bilitatea, visul și fantasmagoria și *totodată și* beatitudinea trezită de corp, de trupescul palpabil, de biologie - adică de viață. Omul sfâșiat între lumina lăptoasă sau întunericul amenințător și palpabilul lubric. Aceasta este scindarea barocului. Şi aceasta este scindarea *Furtunii.* Ideologică. Intre Ariei și CalibAan, între bagheta magică a lui Prospero și butoiul de vin al lui Stefano. Intre vis și realitate.

Trioul Caliban-Stefano-Trinculo are totodată și o altă funcție: caricatura visului. Acest trio creează parcă, într-o oglindă distorsionată, reflecția viselor și speranțelor tuturor eroilor. Caliban nu dorește să-l slujească pe Prospero. Visează, în schimb, să se afle în slujba lui Stefano. Idealurile ni le creăm după propria măsură. Caliban beat, într-o stare de euforie și venerație - *O, fii Dumnezeul meu!* - îi strigă (II, 2) celuilalt bețivan. Așa cum ni-i imaginăm pe zei, la fel și stăpânii ni-i dorim pe măsura propriilor vise și speranțe.

- £ o *insulă a nebunilor* - urlă Trinculo (III, 2) și se referă la beție - o nebunie pe măsura lui. E rudă apropiată cu sir Toby Belch din A *douăsprezecea noapte.* Dar nici măcar el nu visează câtă dreptate există în cuvintele sale. Da, e într-adevăr o insulă a nebunilor. Nebunia înseamnă depășirea normei, spargerea granițelor. Pe insula aceasta, nebunia înseamnă depășirea legilor realității - nivelarea stării de veghe și visare în teatrul creat de Prospero.

***

Timpul joacă întotdeauna un rol important în piesele lui Shakespeare. In *Furtuna* totuși, timpul are o funcție deosebită - nemaiîntâlnită în alte opere - și totodată fundamentală pentru semnificația acestei opere. Este o pistă de elucidare a misterelor insulei.

Sunt ceasurile două pe puțin.

De-acum până la șase avem de lucru

Şi fiecare clipă ne e scumpă. (I, 2)

- spune Prospero chiar în pragul acțiunii. îi spune acest lucru lui Ariei, cu ajutorul căruia tocmai a început marea punere în scenă. La ea participă oameni în carne și oase, eroi „adevărați" pe care, prin puterea creației sale, Prospero îi face actori pe deplin supuși voinței

sale regizorale. Până la ora șase după-amiaza, Prospero întregește destinele eroilor și închide acțiunea spectacolului său magic după propriul scenariu. Exact ca într-un teatru.

Acțiunea *Furtunii* durează, așadar, vreo patru ore: de la două până la șase după-amiaza. Exact atât și la aceeași oră la care - după obiceiurile vremii - a avut loc cu siguranță avanpremiera. Unitatea timpului e impecabilă! Ca niciodată, într-o asemenea măsură, Shakespeare a nivelat în *Furtuna* durata creației teatrale, durata spectacolului, cu timpul real. Ambele planuri - creația scenică și realitatea - s-au identificat. Shakespeare a adus la același nivel creația și realitatea - visul și veghea. A făcut viața și teatrul inseparabile.

Apoi a mai scris și *Henric al VJII-lea,* dar nu putem fi absolut siguri în ce măsură a făcut-o independent. *Furtuna* lui Shakespeare îi închide în esență opera. O rezumă. Multe par să indice faptul că Shakespeare face acest lucru în mod conștient. In viața personală, după ani de zile, separă teatrul de viață. Frânge toiagul lui Prospero, părăsește teatrul și literatura, pentru a-și trăi la Stratford ultimele zile din viață.

Identificarea lui Prospero cu Shakespeare însuși este o procedură prea simplistă. Identificarea de către Shakespeare a timpului acțiunii *Furtunii* cu timpul autentic al avanpremierei este surprinzătoare - e ca și cum s-ar face brusc lumină. în snopul acesta de lumină se adună și se armonizează în mod ideal toate celelalte fire ale acțiunii, împrăștiate în intrigă și în cuvintele eroilor: *Furtuna* este o piesă despre teatru. Dar într-un sens mai amplu decât se admite, de regulă, acest fapt: o piesă despre teatru, înțeles în accepțiunea sa largă și cât se poate de profundă. *Furtuna* este o piesă despre creație. Şi despre *limitele* creației. Despre libertate - libertatea de creație. Şi despre limitele libertății. *Furtuna* este o piesă despre teatru, adică despre viață. Despre sensul și regulile vieții - pe scenă, în artă și pe pământ. Viața în realitate și viața în vise.

Acestea sunt problemele și întrebările *Furtunii.* Dar nu numai ale *Furtunii.* Acestea sunt problemele și întrebările barocului. Şi nu numai ale barocului. O întreagă familie - o întreagă familie de șovăielnici, de căutători ai granițelor creației, ai granițelor creației și realității, ai realității și reveriei - ridică aceleași probleme. Aceeași problemă fundamentală. O întreagă suită de piese despre teatru, adică piese despre viață, situat între turtună și acalmie.

Viața noastră e din plămada viselor făcută (IV, 1)

- spune Prospero.

Chiar și visele sunt doar un vis

- își punctează concisul monolog Sigismund din *Viața este vis.* Pedro Calder6frdeja Barca a scris această uluitoare operă dramatică

despre întrepătrunderea reciprocă a visului și realității în anul 1635. în același an, Pierre Corneille s-a apucat să scrie *Iluzia comică.* Piesa a fost dată uitării. Se pare că e omisă chiar și de manualele și enciclopediile serioase; rareori este montată pe scenă; o umbrește celebritatea *Ciclului,* pe care Corneille l-a scris imediat după această extraordinară comedie. însuși autorul a numit *Iluzia comică „o* piesă capricioasă". A scris în dedicația primei ediții:

Vă dedic o monstruozitate ciudată. Primul act este doar prologul, următoarele trei formează o comedie imperfectă, ultimul act este o tragedie, iar totul la un loc alcătuiește o comedie.

N-au decât să spună că ideea aceasta e bizară sau absurdă, dar e totuși ceva nou.

Și într-adevăr, ideea era bizară, pentru contemporanii dramaturgului poate chiar șocantă, dar deopotrivă și foarte rațională. *Iluzia comică e* un soi de comedie pregrotesc. împletirea visului cu realitatea, a adevărului cu aparențele (ele formează o relație, nu se amalgamează haotic! formează o relație), a comicului cu tragicul este în *monstruozitatea asta ciudată* inseparabilă. în structura piesei și în context mai larg - în modul de înțelegere a lumii. Adică exact așa cum a înțeles lumea înconjurătoare barocul.

Complicata acțiune a *Iluziei comice* se reduce la faptul că realitatea este prezentată aici oarecum în oglindă dublă. Tatăl, care în urmă cu ani îl alungase de acasă pe fiul risipitor, acum - grație artei magului Alcandre - urmărește cum s-a desfășurat mai departe viața fiului său. Vede peripețiile lui comice și mai târziu, în actul tragic, asistă la moartea fiului său. Dar în final se dovedește că fiul a devenit... actor și acel întreg act tragic era doar un spectacol, după încheierea căruia „asasinatul"... își scoate peruca și încasează onorariul. Magul Alcandre se adresează tatălui uluit cu vorbe de duh care nu-i sunt destinate numai lui:

Fiul tău și suita lui au reușit cu multă măiestrie
Să scape de urmărirea străjii, să înșele vigilența tatălui,
Dar la sfârșit au căzut pe mâinile necesității
Și teatrul le-a trasat granițele libertății.

Teatrul jalonează granițele libertății. Acțiunea este, așadar, despre granițele creației, la fel ca și în *Furtuna.* „Actele comice" cile *Iluziei comice* și „actul tragic" sunt proiecții reciproce. Repetă aceeași acțiune convențională care, conform convenției alese - comică sau tragică -, se încheie tragic sau comic. Două oglinzi strâmbe ale iluziilor... Iar între ele prototipul: realitatea. Aceasta, de obicei, nu niciodată termină nimic nici prin râs, nici prin plâns - o face, de regulă, cu o grimasă plictisită. Abia în dimensiunea propriei parabole artistice - în teatru - capătă pe deplin culori și se apleacă spre una dintre extremele sale: fie spre comic, fie spre tragic.

Shakespeare la sfârșitul creației și Corneille la începutul acesteia se gândesc la unul și același lucru: la sensul muncii lor și la granițele creației. *Iluzia comică* - o piesă despre iluzii, despre relațiile dintre iluzie și realitate, dintre adevăr și aparență - este în esență o creație despre teatru. Despre teatru în sensul larg și profund. La fel ca și *Furtuna.* Despre esența și sensul teatrului.

La Televiziunea Polonă, avanpremiera *Iluziei comice* a fost regizată de Krzysztof Gordon. Cu extraordinară perversitate, care a multiplicat și mai mult iluziile *Iluziei.* O parte din scene, Gordon le-a realizat în aer liber - într-un parc, în mijlocul unui decor autentic. Alte scene au fost înregistrate în studioul de televiziune - așadar în teatru, adică în dimensiunea iluziei. Dar - părea el să se întrebe - care dintre cele două dimensiuni diferite ale lumii este, de fapt, o iluzie și care este realitate? Ei bine care, de vreme ce - cum spune Calderon - *până și visele sunt doar vise.* In avanpremiera polonă a *Iluziei,* regizată de Gordon, actorii adeseori jucau câte două roluri. Interpretau pe rând stăpânul și servitorul, stăpâna și servitoarea. Știm oare cu adevărat - noi, din țărani regi și din regi țărani[1] - cine suntem totuși? Stăpâni sau slugi? Slujnice sau domnițe? Sigismundo din *Viața este vis* e și principe atotputernic și deținut legat în lanțuri. Sau poate și domn, și slugă - suntem și una, și cealaltă. Deopotrivă. Ce este atunci în noi înșine esență, și ce este iluzie?... Căci dacă ar fi să-i dăm crezare lui Prospero, că *„Viața noastră e din plămada viselor făcută*atunci raporturile dintre iluzie și adevăr alcătuiesc o adevărată piramidă; o piramidă alcătuită din adevăr, care poate că este tot o iluzie sau din iluzii care - cine știe - dacă nu cumva sunt adevărate...

In eseul *Prospero sau regizor,* Jan Kott descrie o secvență din spectacolul montat de Giorgio Strehler, reprezentând o scenă esențială pentru interpretarea *Furtunii* ca piesă despre creație, adică despre teatru:

„Neobservat" de public, chiar lângă rampă, cu spatele la spectatori, Prospero dirijează scena dispariției mesei fermecate acoperite de aripile uriașe ale lui Ariel-Harpia. Când Alonso, îngrozit și panicat, și atentatorii la viața regelui părăsesc scena, își face apariția Ariei. Are în brațe costumul de Harpie. Capul și-l pleacă, gâfâie, zâmbește, așteaptă laudele. „Ai recitat remarcabil" — îi strigă din culise Prospero și intră alergând pe scenă, pentru a-l felicita personal pe actor.

Giorgio Strehler a pus în scenă, de asemenea, și cea de-a doua piesă fundamentală în cultura europeană a pieselor de teatru despre teatru: *Iluzia comică.* Cu siguranță, nu fără motiv. La fel cum, în *Furtuna* lui milaneză,

---

[1] Aluzie la opera *Z cMopa krâla* (Din țăran rege), a lui Jâzef Ignacy Kraszewski (1812-1882), scriitor polonez, publicist, editor, istoric, activist social și politic, considerat, în istoria literaturii polone, cel mai prolific scriitor. (N. tr.)

Prospero își regizează creația din culisele de la Piccolo Teatro, la fel și în *Iluzia comică,* magul Alcandre vrăjește ochii tatălui cu viața fiului risipitor și teatrul său din... culisele Odeonului parizian. Grație materiei piesei lui Corneille - grație întrepătrunderii scenelor de viață cu fragmentele din spectacolul de teatru - Alcandre împletește și mai strâns viața cu teatrul. Iar prințul milanez al regiei, Strehler, conferă acestui joc al realității și visului încă o dimensiune plină de semnificații și simboluri. O soluție genial de simplă: întreaga podea a scenei este în spectacolul lui Strehler o... oglindă. Toate decorurile, actorii, orice mișcare sau gest își găsesc oglindirea în podeaua-oglindă. Iluzia și realitatea în sistemul oglinzilor...

Furtuna este și ea un sistem de reflecții în oglindă. Antonio i-a uzurpat lui Prospero regatul Mediolanului, la fel cum Prospero și-a însușit pe nedrept insula lui Caliban. Tot așa cum odinioară Antonio l-a alungat pe Prospero, la fel și acum pe Alonso dorește să-l ucidă fratele său Sebastian, pentru a deveni regele Neapolelui. Caliban plănuiește împreună cu Stefano și Trinculo să-l ucidă pe Prospero, pentru a stăpâni singuri insula. Aceeași acțiune se desfășoară în trei dimensiuni. Principiul se reflectă în oglinzi. Doar că aceste oglinzi sunt strâmbe - creează caricaturi ale arhetipului. In răsfrângerile următoare, imaginea devine din ce în ce mai ștearsă. Poate totuși granițele teatrului există?

Dar dorul după creație nu trece. Visul despre realitatea creației nu trece. Pentru împlinirea acestui vis merită să-ți vinzi sufletul. Faust al lui Goethe e gată să facă asta:

Acelei clipe aș putea să-i spun, întâia oară:
Rămâi, că ești atâta de frumoasă!
Căci urma zilei mele pământene
Nici în eoni nu poate să dispară.[2]

Şi iluzia se împlinește. Faust i-a încredințat lui Mefistofel sufletul. Şi a pierdut. Deoarece granița iluziei există.

In introducerea la Şase *personaje în căutarea unui autor,* Pirandello scrie:

Am urut să prezint șase personaje scenice care își caută autorul. Piesa nu poate să ia naștere tocmai fiindcă lipsește autorul pe care îl caută ele; ia naștere, în schimb, o piesă care prezintă strădaniile lor inutile și ceea ce este în acestă piesă tragic, adică faptul că aceste șase personaje au fost abandonate.

Şase personaje stau în așteptare, căci pot sa *trăiască* doar în teatru. Stau așa în așteptarea existenței lor reale - în așteptarea teatrului. Deoarece Acțiunea - teatrul - poate fi (după părerea lui Pirandello chiar *este)* mult mai reală decât realitatea însăși. Odată plămădit prin actul creației, personajul fictiv nu se mai schimbă, nu moare niciodată - devine nemuritor. Personajul scenic exploatează trupurile altor și altor actori și continuă să existe, continuă să trăiască în acest cerc etern al reîncarnării.

Totodată ficțiunea este guvernată totuși de alte legi decât realitatea. Ficțiunea este doar o umbră - o reflectare a realității - care se realizează într-o altă dimensiune. Iată că celor șase personaje scenice în viața lor reală li s-au întâmplat nenorociri cumplite. Acum, tragedia autentică prezentată pe scenă în categoriile teatrului se preschimbă într-o... melodramă, într-o searbădă piesă bulevardieră. Unul dintre personaje, Fiica Vitregă, îi cere Directorului teatrului ca în versiunea scenică totul să fie repetat întocmai ca atunci când s-a petrecut în realitate. Identic, căci - *acesta este adevărull*

DIRECTORUL:

Care adevăr, mă rog! Aici suntem la teatru! Adevărul, până la un anumit punct!

Şi această frază este esențială pentru înțelegerea piesei *Şase personaje...* Teatrul este un adevăr, dar *numai până la un anumit punct.* Este un adevăr, dar nu în categoriile realității. Este adevărul umbrei.

Diferența acestui *până la un anumit punct* reprezintă granița accesibilității creării lumii în teatru, granița dintre teatru și realitate. Actorii încearcă să joace o scenă care s-a petrecut cândva în realitate între Tată și Fiica Vitregă și pe care ei înșiși au încercat cu câteva momente mai înainte să le-o prezinte actorilor. Acum urmăresc jocul artiștilor.

Tatăl reacționează hotărât:

TATĂL:

Eu am admirație, domnule, vă admir actorii: pe domnul (arată către Primul Interpret)... pe domnișoara (arată către Prima Interpretă), dar, fără îndoială, asta e buba... - nu suntem noi... **DIRECTORUL:**

Şi puțin îmi pasă mie! Cum vreți să fie chiar dumneata și dumneaei, când ei sunt actori?!

TATĂL:

Tocmai, sunt actori! Joacă bine, amândoi, în rolurile noastre. Dar credeți-ne că nouă ni se pare cu totul altceva - ar vrea să fie același lucru, și iată că nu este!

DIRECTORUL:

Cum să nu fie! Atunci ce este?

TATĂL:

[2] Citat după Johann Wolfgang Goethe, *Faust,* în românește de Ludan Blaga, București, 1955, p. 523.

Ceva ce... a devenit al lor, și nu mai e al nostru...

Numai umbre. Realitatea teatrului e deplină, integrală, dar în alte categorii ale existenței decât realitatea.

DIRECTORUL:

Şi pretindeți pe deasupra că domniile voastre, cu această piesă pe care veniți să mi-o reprezentați aici, sunteți mai adevărați, mai reali ca mine!

TATĂL (CU maximum de seriozitate):

Dar fără îndoială, domnule! (...) Realitatea dumneatxxjstră se schimbă de azi pe mâine... (...) Dar a noastră nu, domnule! Vedeți? Diferența e aici! Nu *se schimbă, nu se poate schimba, nici* sa *fie alta, niciodată, pentru că e fixată, așa, „una" pentru totdeauna! (...) O realitate de neclintit.*

Iată și esența granițelor teatului: le stabilește structura piesei. Tatăl este unul dintre *personajele scenice aflate în căutarea autorului* - existența lui reprezintă o structură închisă, definită o dată pentru totdeauna, o structură de neclintit. Crearea realității este, în schimb, nelimitată, deoarece - spre deosebire de piesă, de opera de artă - viața o ia mereu de la capăt. Din această cauză teatrul care se reflectă în oglinda ei este *adevărat, dar numai până la un anumit punct.*

înțeleptul creator Prospero a înțeles de minune acest lucru. De aceea în final frânge toiagul magic al regizorului. Renunță la funcțiile de creator al unei creații limitate și revine la rolul de actor, în viață - în acea creație unică fără granițe.

Prospero este *mai presus* de acțiune. El este creatorul ei, regizorul, cel care trage sforile.

Duhurile, chemate prin puterea artei mele, împlinesc supuse voința mea atotputernică (IV, 1)

Omnipotența lui Prospero, regizorul evenimentelor de pe insulă, este nețărmurită. *Eu sunt a destinului slugă* - spune Ariei (III, 3). Prin forța puterii sale creatoare, Prospero este, pe insulă, însuși destinul. El face dreptatea. El îi pedepsește pe nelegiuiți și-i răsplătește pe cei drepți. Prospero este, pe insulă, providența însăși în sensul conferit în traducerea polonă a *Elenei* lui Euripide de Stanislaw Hebanowski:

A răpit-o Soarta, Providența i-a dat-o.

Destinul Orb nu înseamnă însă Providență. Providența înseamnă mai degrabă acceptarea ordinii și logicii lumii, acceptarea ritmului și a naturii existenței. înseamnă visul despre rânduială împlinit.

însă Prospero se află totodată și în *interiorul* acțiunii. Pe insulă, el este actor - un actor în teatrul realității a fost și va fi la Milano (sau la Neapole, dacă îl vor invita acolo vreodată fiica și ginerele său, sau va fi Lear, dacă îl vor alunga nerecunoscătorii). Prospero există în *Furtuna* în două dimensiuni simultane - în aceea de creator al propriei creații și de actor în creație, care iese în afara blestematului cerc insulă-scenă - un actor pe scena realității.

Teatrul regizat de Prospero este un teatru baroc. în modelarea universului insulei, despre care a fost deja vorba - în întreaga ei disto- nanță dintre vis și trupesc. Teatru *tout court* baroc este și spectacolul pe care Prospero îl oferă Mirandei și Iui Ferdinand - alegorica *Mască* de logodnă strălucește de lux. *Masca* de logodnă este un element baroc în categoriile estetice. în schimb, interpretând *Masca,* Prospero apelează la baroc deja în alte categorii - ideologice. De la *Mască* preia rudimentele concepției sale despre lume, modul în care privește omul și lumea înconjurătoare precum și oglindirea lui artistică - teatrul:

Actorii, cum ți-am spus, au fost doar duhuri Şi toate s-au topit acum în aer: aidoma acestei năluciri [-]

Şi templele și însuși globu-acesta cu tot ce-i viu pe el - se vor topi făr-a lăsa vreo urmă, ca și-această părelnică serbare: viața noastră e din plămada viselor făcută,

Şi somnul o-mpresoară... (IV, 1)

în acest monolog-cheie pentru *Furtuna,* teatrul pare să fie adus la același nivel cu viața. Un *teatru suspendat între cer și pământ* - cum ar spune Slowacki - un teatru care depășește realitatea. în frazeologia și convenția shakespeariană - un teatru al spiritelor. Așadar, un teatru al umbrelor, al viselor. Dar de vreme ce - așa cum dorește Calderon - *până și visele nu sunt altceva decât vise,* totul este doar iluzie și, de vreme ce *viața noastră e din plămada viselor făcută,* atunci și duhurile și întreg acest teatru al lui Prospero pare să fie adus la același numitor cu statutul omului și cu statutul lumii înconjurătoare. Pare să demonstreze faptul că actorul și omul, că teatrul și lumea sunt una. Cam asta încearcă să demonstreze și deocamdată se pare că Prospero crede în acest lucru.

începe actul V, ultimul. *Apare Prospero în veșmintele sale vrăjitorești.* Este pentru prima oară când își face apariția astfel îmbrăcat. De ce?

- *Ce oră e?* întreabă. Ariei îi răspunde imediat:

£ *șase și spuneai că munca noastră va-nceta la șase.*

Da, în curând e ora șase. Avanpremiera londoneză a *Furtunii se* apropie de sfârșit. Şi se apropie totodată de sfârșit și spectacolul pus în scenă de marele mag al insulei vrăjite.

Se împlinește tot ce-am pus la cale.

Am vrăji de soi și duhuri ce m-ascultă

Iar vremea-și mână carul înainte. (V, 1)

încă o clipă și se va lăsa cortina. Se va rupe vraja. Şi atunci - Prospero știe asta - *îmi frâng toiagul și-l îngrop în țărnă.* Tot ceea ce trebuia să se întâmple pe această insulă-teatru se înfăptuiește și realitatea teatrului - visului din nou se învârte într-o altă dimensiune: în suprarealismul vieții. Sfârșitul teatrului. Limita regiei. Această creație fără granițe - lumea - nu se mai află în puterea unui creator uman.

A mai rămas o clipă doar, ultima. Şi teatrul sc va transforma într-unul deplin. în oglinda teatrului oamenii își vor zări chipurile - adevărul despre ei înșiși. Teatrul le permite să se înțeleagă pe sine și să înțeleagă lumea. Şi deopotrivă le permite să-și regăsească propria rân- duială în rânduiala lumii. Tocmai de aceea Prospero este acum atât de gătit, în deplina solemnitate a straielor sale de mag-creator. înfăptuiește tot ceea ce se poate înfăptui. Finalul îi încununează opera. Atinge granițele împlinirii - în teatru. Şi atunci își va frânge toiagul recunoaște ordinea care este mai presus de creația omenească: *realitatea.* Ea este măsura definitivă.

Prospero se adresează regelui Alonso, care crede că fiul său Ferdinand s-a înecat:

*

t

«

De *vreme ce îmi dați ducatul înapoi vă răsplătesc c-un dar la fel de scump, sau cel puțin cu o minune care vă va face la fel de bucuroși pe cât sunt eu.*

[Prospero ridică perdeaua de deasupra intrării. Se vede cum înăuntru Ferdinand și Miranda joacă șah.] (V, 1)

Tinerii stau în fundul colibei ca și cum ar fi pe... scenă. Așadar, Prospero i-a arătat lui Alonso ca fiind o minune, ca teatru... realitatea, Minunea realității - teatrul cel mai desăvârșit.

Acum, în scena finală a spectacolului regizat de Prospero - în dezbaterea finală care le va hotărî soarta - intră eroii. Indicațiile regizorale sunt clare:

[Toți iniră în cercul desenat de Prospero și rămân ca vrăjiți. Văzându-i astfel, Prospero vorbește:]

Rămâneți în cerc, sunteți țintuiți de-o vrajă. (V, 1)

A

E doar teatru! Încă e teatru. Dar deja se înfăptuiește. Deja - spune Prospero -

Şe *risipește vraja și, precum In noapte se strecoară zorii limpezi Şi bezna o topesc, la fel încep Şi ei s-alunge ceața neștiinței Ce le-nvăluise judecata.* (V, 1)

Visul, vraja, teatrul cedează în fața judecății limpezi - în fața logicii realității. Numai a realității? Nu - parcă a realității. Şi atunci nu mai înseamnă că te predai, nu mai există un creator înfrânt. Există recunoașterea - afirmația naturii, a realității. Există recunoașterea naturii și a biologiei în calitate de creator suprem.

Prospero se împacă evident cu vinovații, îi iartă. Se reconciliază cu lumea și cu ordinea sa. Ce-i drept, el însuși plănuise mai devreme această împăcare în spectacolul pe care l-a regizat pe insulă. Căci doar atât putea să facă - atâta poate să facă teatrul: să recunoască ordinea lumii, să dezvăluie esența lumii și a omului.

1

.1

Cum spune vrăjitorul Alcandre în finalul *Iluziei comice* a lui Corneille, la fel și în finalul *Furtunii - teatrul a trasat granițele libertății.*

Şi a mai adus ceva cu sine: catharsis-ul. Teatrul lui Prospero, spectacolul regizat de el pe insulă au declanşat un proces de curăţare. Şi a vinovaţilor, şi a lui Prospero însuşi. Teatrul aduce uşurare, aduce iertare. Permite omului să înţeleagă mai bine.

Pe insula înconjurată de marea realităţii, în acest teatru al lui Prospero, tot ceea ce este real a devenit în sinteza scenică mai intens, mai pregnant. Se împlinesc destinele umane, se cristalizează atitudinile şi sentimentele. Totul devine clar, scuturat de orice umbre, lată, aşadar, care este funcţia fundamentală a teatrului.

Bătrâna slugă credincioasă Gonzalo priveşte acest teatru care se înfăptuieşte şi întreabă:

O *fi sau nu aievea? N-am să jur.* (V, 1)

Este o reeditate. Dar este şi iluzie. Amândouă deopotrivă. Şi tocmai în asta rezidă geniul lui Shakespeare: în Jocul unei teze şi a didacticii - creaţia unei lumi complexe, complicate. In eseul *Prospero sau regizor,* Kott a formulat un mare adevăr:

în cea mai profundă dintre interpretările Furtunii *lui Shakespeare, viaţa şi teatrul, două spectacole şi două iluzii, se repetă şi îşi răsfrâng reflexiile ca două oglinzi.*

Pe scena Teatrului Odeon, Giorgio Strehler a jucat *Iluzia comică* a lui Corneille pe o podea acoperită cu oglinzi - a prezentat o lume în sistemul oglinzilor...

In două piese despre relaţiile dintre vis şi realitate, dintre realitate şi creaţie, fundamentale pentru cultura europeană, pe care le putem numi totodată şi piese despre teatru - adică în *Furtuna* şi *Iluzia comică* - opoziţia dintre teatru şi lume este o opoziţie între doi membri inseparabili, o opoziţie în interiorul unei unităţi supreme.

Tema *Furtunii,* ca piesă despre teatru, este iluzia dezgolită.

Epilogul. Prospero pe scena pustie, cu toiagul său de creator frânt. S-a înfăptuit planul. S-a sfârşit teatrul. Lumea şi-a reintrat în ordine. Magul îşi ia adio de la magie, îşi ia adio de la teatru. Şi totodată actorul care l-a jucat pe Prospero îşi ia adio de la publicul avanpremierei. Epilogul intersectează despărţirea creatorului de creaţie şi despărţirea actorilor de public, o convenţie în comedii.

J

Magia şi iluzia ei - *teatrul* ca *umbră* a magiei supreme: *realitatea.* Este vorba despre acea magie care, după căderea cortinei, se va desfăşura deja singură, fără trucurile regizorului, *acum, cânii vrujile mi s-au risipit* (Epilog). Umbra-teatru poate reda, poate oglindi Ibrma lumii, dar nu este în stare să o schimbe. Cu toate că... Teatrul, preschimbând

omul - starea conştiinţei sale, visele şi imaginaţia - deopotrivă preschimbă şi lumea.

Furtuna poate fi citită şi ca o piesă de moravuri. Aşa putem interpreta piesa prin epilogul ei. După toate meandrele, o încheie o dublă pocăinţă: a vinovaţilor faţă de fărădelegile lor săvârşite în realitate, şi totodată pocăinţa, umilirea creatorului Prospero în faţa creaţiei supreme, adică în faţa realităţii. *Furtuna* ca piesă de moravuri este o piesă despre afirmare, despre acceptarea lumii exact aşa cum este. O piesă despre o reconciliere înţeleaptă.

însă... piesa lui Shakespeare despre graniţele creaţiei - despre lume şi artă în sistemul oglinzilor în care se oglindesc reciproc - se încheie neaşteptat şi ambiguu. Prospero a încheiat teatrul, a încheiat creaţia şi totodată, încetul cu încetul, îşi încheie... propria viaţă. Graniţa creaţiei artistice şi a creaţiei existenţiale umane - a vieţii - se contopesc într-una. Prospero a făcut ce era de făcut, ce putea fi făcut, şi în viaţă, dar şi în artă - în ambele planuri ale existenţei deopotrivă, pe care nu-i chip să le separi. Acum...

... mă uoi retrage pe urmă în Milanul meu,
Să cuget la moarte îndeosebi. (V, 1)

Fiecare al treilea gând al lui Prospero la Milano va fi despre moarte[3]. A ajuns la graniţă. Dar - tocmai! - despre ce oare vor fi celelalte două gânduri rămase?...

Citatele provin din ediţia William Shakespeare, *Furtuna*, în traducerea lui Leon D. Leviţchi, în *Comedii*, 1-2, Editura Minerva, Bucureşti, 1981.

Douăzeci de ochi uluiţi

Dacă *Cei doi tineri din Verona* nu ar fi fost scrisă de Shakespeare, cu siguranţă comedioara aceasta ar fi fost de mult dată uitării. Un fleac adorabil şi cam atât. Dar tocmai fiindcă Shakespeare este autorul acestei piese, ea nu a fost dată uitării.

Şi pe bună dreptate a rămas în atenţia publicului. Această comedie a debutantului, sau aproape debutantului Shakespeare, dovedeşte că autorul are fler peniru teatru. Şi ofer ca argument o scenă aparent nesemnificativă: slujnica îi arată Iuliei o scrisoare de dragoste de la Proteus. Şi domnişoara, în loc să o citească pe furiş cu obrajii îmbujoraţi, aşa cum se obişnuia... rupe scrisoarea, pentru a-i arăta slujnicei că e indiferentă. Şi graţie acestui fapt, o clipă mai târziu, când eroina rămâne singură, recuperează frumoasa scenă a lecturării scrisorii - sau mai bine zis: frumoasa scenă a deducerii conţinutului scrisorii prin punerea cap la cap a măruntelor fragmente; ca şi cum ar fi reconstituit indicii care trebuie ordonate, goluri pe care trebuie să le umple propria imaginaţie, să le clarifice intuiţia. întocmai ca într-un joc amoros. Nu e numai frumos, ci şi înţelept.

Exact: înţelept. Stratul de la suprafaţă al comediei *Cei doi tineri din Verona*, stratul ei exterior, e un exerciţiu literar. Dialogurile comice, calambururile, deducţiile aparent logice, duelul de concepte şi riposte - tot ceea ce nu peste mult timp va străluci pe deplin în comedia-capodoperă A *douăsprezecea noapte.* Acolo Shakespeare atinge măiestria. Aici vedem doar exerciţii, încercări, căutarea formei de expresie. Dar, aşa cum se va dovedi mai târziu, de la bun început căutarea aceasta a mers în direcţia potrivită. Mai mult decât atât: căutarea formei de expresie pentru sensuri în stare latentă încă de la momentul debutului. Pentru întrebări fundamentale şi pentru diagnoze atât de uluitoare şi deopotrivă atât de evidente, încât ele se află doar la un pas de banal.

Intriga e cât se poate de simplă. Valentin porneşte într-o călătorie la Milano, Proteus rămâne la Verona, deoarece s-a îndrăgostit de lulia. El *vânează gloria, iar eu iubirea* - spune Proteus. Se străduieşte să-l convingă pe prietenul său că *e-o poveste adâncă despre o dragoste*

[3] Autorul face referinţă la traducerea în limba polonă, a ultimului vers citat, care în traducere literală sună astfel: *unde fiecare al treilea gând mormânt îmi va fi.*

i *din creștet până-n tălpi ceea ce* trăiește el. Valentin îl combate cu
, încăpățânare:
Iubirea nu-i decât o rătăcire,
plătită cu pieirea minții,
sau e-nțelepciunea-nvinsă de sminteală (I, 1)

Tema a fost deja croită - acțiunea comediei se sprijină tocmai pe această opoziție: pe două viziuni antinomice asupra iubirii. Ce simplu e să faci discursul să alunece în banalul șablonului unei comedii despre ciocnirile amoroase dintre momâile stereotipice ale unui poligon amoros! însă debutantul are nas pentru teatru. Cei doi tineri din Verona și iubitele lor nu au nimic din niște momâi oarecare. Sunt oameni din carne și oase. Oameni adevărați. Trupuri tinere, străbătute de fiorul pasiunii. Tânăra Iulia știe bine că

Fetele spun nu *din sfiiciune* |i *Când ard de dor din* nu *să facă* da. (I, 2)
! Iulia nu numai că știe acest lucru - ea îl *simte* foarte limpede. Este
iubită și iubește. I-a răspuns lui Proteus la scrisoare. Acesta e fericit, dar numai pentru scurtă vreme, deoarece tatăl său îl trimite pentru învățătură și glorie la curtea ducelui Milanului, acolo unde era deja Valentin. Proteus trebuie așadar s-o părăsească pe Iulia. Bineînțeles, îi jură iubire și credință. Disperat, declamă:
O*, primăvară-a dragostei, te-asemeni* Cu-a *lui april vremelnică splendoare,*
Când strălucind senină și frumoasă,
Când cotropind cu neguri sfântul soare! (I, 3)
Nici măcar el, sărmanul, nu știe ce cuvinte profetice a rostit...

Nu servește la nimic să fugă de dragoste, fie și la Milano. Tocmai aici Valentin, acel zeflemitor insensibil al iubirii, se îndrăgostește până peste urechi de fiica ducelui, blonda cu ochi albaștri pe nume Silvia. A plecat în căutarea *gloriei,* dar a dat peste *iubire.* Așadar, avem deja două perechi de îndrăgostiți: Proteus-Iulia și Valentin-Silvia. Valentin o idealizează peste măsură pe iubita sa. Amuză, ca orice îndrăgostit. îl amuză chiar și pe propriul său servitor, nerodul Speed.
VALENTIN:
O iubesc din clipa când am văzut-o și de-atunci e tot frumoasă. **SPEED:**
Fiindcă n-o vezi.
VALEMTIN:
Cum n-o vad?
SPEED:
N-o vezi, pentru că iubirea e oarbă. (II, 1)

Ce banalitate! Shakespeare e un debutant pe deplin conștient de scopul său: banalul acesta despre iubirea oarbă va apărea atât de mult pe parcursul acțiunii, încât el va da naștere și unui joc teatral, și unor uluitoare sensuri polisemantice.

în această ordine, un contrapunct ideatic extraordinar de important în raport cu intriga amoroasă principală (Iulia-Proteus-Silvia-Valentin) este scena (III, 1) dintre servitorii ambilor tineri, Speed și Launce. Aparent secundară, scena se desfășoară într-o atmosferă de veselie grobiană. Dar numai în aparență, căci în esență acest dialog mitocănesc servește intrigii centrale drept oglindă - sau mai exact: drept oglindă strâmbă. Launce dă citire listei de virtuți și cusururi ale femeii cu care Speed intenționează să se însoare. Atât defectele, cât și calitățile slinoasei muieri sunt surprinse cu o subtilitate de-a dreptul ordinară - respirație urât mirositoare, patima beției, nerozia. Acest lucru nu schimbă deloc însăși esența lucrurilor; reprezintă doar ajustarea calităților alesei la optica unor bădărani. în schimb, esența problemei - ceea ce face din scena aceasta oglinda strâmbă în care se reflectă intriga nodală - este faptul că Speed reușește cu zel să preschimbe orice cusur al iubitei sale într-o calitate. Așadar? Așadar iubirea nu este neapărat oarbă, căci în dragoste totul depinde de punctul de vedere. De vedere. De prima vedere.

Tocmai! După cum spune Valentin: *Iubirea are douăzeci de ochi* (II, 4). Este o propoziție-cheie. Axa în jurul căreia se învârte întreaga acțiune, cei doi tineri veronezi, iubitele lor - și orice iubire.

Nefericit după ce a părăsit-o pe Iulia, căreia îi jurase iubire, credință și cu care schimbase inelele de logodnă, Proteus își face apariția la curtea milaneză. Valentin îl prezintă pe prietenul său iubitei - *Vă cer favoarea-naltă să vă slujească-alăturea de mine* (II, 4). La primul schimb de replici dintre Silvia și Proteus, actorii au multe de jucat; aceste două propoziții scurte au numeroase straturi interpretative:
SILVIA:
Favoarea de-a-l primi-ntre noi va fi,
Cred, mai curând, favoare pentru mine..
PROTEUS:
O, nu; nu-s vrednic eu de privilegiul

Dea vă opri privirea-asupra mea! (II, 4)

A

încă nimic nu se știe cu siguranță, dar dacă în acest schimb de politețuri de la curte există măcar o umbră de cochetărie, măcar o sclipire de fascinație reciprocă, ea poate schimba întreaga structură a acestui patrulater amoros, întreaga constelație galantă. Merită să ne aducem aminte ce i-a spus Valentin cu o clipă în urmă Silviei, acea propoziție-cheie, și anume că *iubirea are douăzeci de ochi.* Şi dacă este într-adevăr așa, atunci iubirea nu este nicidecum *oarbă* - ba dimpotrivă: fiecare pereche de ochi poate privi într-o altă direcție și contempla ochii altei iubite. Şi de vreme ce așa este, atunci iubirea are cel puțin douăzeci de dimensiuni...

De la această scenă, de la acest comentariu referitor la cei *douăzeci de ochi* ai iubirii, debutantul Shakespeare începe construirea măreței sale viziuni înșelătoare despre emoțiile omenești, pe care zece ani mai târziu o va încorona *A douăsprezecea noapte* - noaptea aceea arhihilară, dar și sufocantă totodată din pricina tristelor descoperiri ale celor mai tainice secrete ale sufletului nostru și ale noastre, aparent atât de diferite de chipul nostru.

Valentin îi mărturisește în taină lui Proteus relația lui cu Silvia:

Ne-am logodit, ba chiar am hotărât Şi ziua cununiei; o *răpesc,*

Chiar din iatac, pe-o scară de frânghie. (II, 4)

în loc să se bucure de dragostea prietenului său, Proteus reacționează cu nemaipomenită cumpătare. Cu alte cuvinte... bănuiala trezită de brusca lui fascinație, pe care am simțit-o în primul schimb de replici cu Silvia, era așadar justificată. Când deja nu-l mai aude nimeni, Proteus izbucnește, el însuși uimit de starea în care se află:

Așa cum o căldură alungă o alta Şi-un cui pe altul scoate, tot așa,

Şimt că iubirea-mi veche asfințește Acuma dinaintea celei noi. (II, 4)

Poate nu e încă vorba de dragoste, dar fascinație și amorezare cu siguranță. Proteus a privit cu „o altă pereche de ochi" și toate proporțiile s-au răsturnat. A privit și a zărit-o pe logodnica prietenului său, s-a aprins în el scânteia și brusc *mă simt parcă străin de Valentin.* Ordinea s-a năruit. Proteus e în dilemă:

De-o părăsesc pe Iulia, sunt sperjur,

Dac-o-ndrăgesc pe Silvia, de-asemeni; înșel un prieten, sunt cu atât mai rău;

Şi-aceeași forță care m-a-mboldit

La jurământ mă-mpinge să mi-l calc:

Iubirea m-a-ndemnat, tot ea mă-ndeamnă,

O, amăgire dulce, tu, Iubire,

Pe mine, amăgitul, mă învață Cum să-mi îndreptățesc acest păcat.

LI

Ii pierd pe lulia și pe Valentin;

Dar dacă-i țin pe ei, mă pierd pe mine,

Şi dacă-i pierd, prin ei mă regăsesc.

Pe mine-n locul luat de Valentin Şi-n locul Iuliei, pe Silvia. (II, 6)

Iată și logica înamorării! Egoistă și intransigentă, ca însăși dragostea. Proteus se simte servitorul ei neputincios. Așadar, aici dragostea capătă o existență oarecum independentă. Ea e ceva care impune jurămintele și încălcarea acestora. îndeamnă la trădare și astfel putem spune că în dragoste rămânem fideli numai față de noi înșine.

Dragostea duce în afara granițelor celor mai fundamentale norme, ea însăși este norma supremă. îl aduce pe Proteus în pragul josniciei: acesta îi dezvăluie tatălui Silviei planul fugii ei cu Valentin. Ducele, înfuriat, îl izgonește de la curte pe logodnicul fiicei sale. Proteus s-a debarasat așadar de prietenul-rival. Se afundă și mai mult în ticăloșii: îl sfătuiește pe duce cum să facă pentru a o determina pe Silvia să renunțe la a se mai gândi la iubitul pierdut:

Cred că un mijloc bun ar fi, întâi,

Pe Valentin să-l acuzăm că este Un mincinos, și-un laș, și-un om de rând;

Femeile nu iartă-aceste vicii. (III, 2)

Mai mult decât atât: singur se apucă de această sarcină reprobabilă. Principiile să se ducă pe apa sâmbetei! - și totul numai pentru a fi lângă ea, lângă Silvia. E adevărat, Proteus face asta *fără să mă-ndur*; înțelege că *nici nu-i de demnitatea mea* să se debaraseze astfel de rivalul său și de a se apropia de cea pe care o iubea; e totuși modul cel mai eficient - nimic nu e în stare să-l țină pe îndrăgostit în frâu. în dragoste ai voie să recurgi chiar și la cele mai mizere trucuri, chiar dacă

Iubirea se strecoară când nu poate Intra pe poarta mare. (IV, 2)

Şi Proteus se simte nedreptățit. Şi oare chiar am putea să-i găsim lui Proteus vreo justificare și să îi acceptăm vicleniile ca normă comportamentală a unui îndrăgostit căruia dragostea îi răstoarnă întregul sistem de valori cu susul în jos? La fel de profund iubesc și Iulia, și Silvia, și Valentin, și totuși în ei iubirea nu produce asemenea transformări negative.

Privirea „cu o altă pereche de ochi“ numai lui Proteus îi dictează să încalce limitele normelor. Ordinea generală rămâne stabilă, deocamdată... Totuşi, din cauza lui Proteus, s-a produs o breşă în acţiune. Deocamdată numai pe socoteala lui, doar deocamdată... De aici şi până la scepticismul faţă de inviolabilitatea oricăror adevăruri şi norme, până la viziunea de ambivalenţă totală, care în *Visul unei nopţi de vară* şi *A douăsprezecea noapte* amestecă râsul cu reflecţia deloc hazlie, e cale lungă. E cale lungă încă, însă debutantul autor cil celor *Doi tineri din Verona,* prin încurcătura amoroasă a lui Proteus, face deja primul pas în această direcţie. In tabloul seren al dragostei a apărut prima umbră.

In *Cei doi tineri din Verona,* sub stratul comic de la exterior deja încep să stea la pândă demonii pe care, ani mai târziu, maestrul comediilor filosofice îi va scoate din abisurile sufletului omenesc şi îi va arunca în faţa publicului amuzat. Deocamdată ei încă stau timid la pândă, s-au ghemuit în spatele germenilor care nu peste mult timp vor înmuguri, oferind o multitudine de idei literare. Iulia - care se topeşte de dorul după Proteus - porneşte în căutarea iubitului său la curtea ducelui de Milano, deghizată în paj. Mai mult decât atât, această viitoare Viola din *A douăsprezecea noapte* intră în slujbă la Proteus. Faptul că tânărul n-o recunoaşte pe logodnica sa doar din cauza faptului că aceasta a schimbat rochia pe o pereche de pantaloni nu pare să deranjeze logica universului convenţional al comediei. *îmi place cum arăţi şi te primesc în slujba mea* [Sebastian] (IV, 4) - decide Proteus şi, asemenea lui Orsino din *A douăsprezecea noapte,* o trimite pe Iulia în misiune amoroasă la Silvia. Frizând chiar perversiunea, cireaşa de pe tort în această scenă este faptul că Proteus îi transmite Silviei prin nimeni altcineva decât prin însăşi Iulia inelul de logodnă, primit de la... Iulia. Nefericită *postillon d’amour* - gata de orice sacrificiu din dragoste pură - Iulia acceptă fără ezitare. Deghizată în Sebastian, îşi permite în faţa lui Proteus doar câteva cuvinte de compasiune faţă de iubita părăsită care, la drept vorbind, este chiar ea:

Aşa mă tem că v-a iubit prea mult.
Poate cum o iubiţi acum pe Silvia.
Ea duce dorul celui ce-a uitat-o,
Iar el doreşte pe-alta, ce nu-l vrea.
Pesemne-aşa-i în dragoste, te-nşeli! (IV, 4)

Cuvintele Iuliei reprezintă totodată premisa temei comediei: *Cei doi tineri din Verona* este o piesă care vorbeşte exact despre acest
lucru: *în dragoste te-nşeli.* Nu Proteus este tânărul viclean în lumea guvernată de legile iubirii; nu el *înşală* - ci *dragostea* este vicleană şi perversă. Ea, prin însăşi natura sa. Perversitatea constituie cea mai profundă natură a dragostei cu multe perechi de ochi.

Dragostea perversă şi crudă face oamenii fericiţi şi nefericiţi - deopotrivă. Şi pe cei care pierd, şi pe cei care câştigă. Şă vedem ce spune lulia, o fată foarte înţeleaptă:

Câte femei ar face ce-mi ceri tu?
O, Proteus, ţi-ai pus la stână lupul
Pândar la mieluşei. Ce proastă sunt!
Şi pentru ce-l căinez? Nu-i el acela
Ce inima ţi-a frânt? Dar o iubeşte
Şi de aceea nu-i mai sunt eu dragă.
I-e dragă alta, dar nu e iubit. (IV, 4)

La limita caraghioslâcului, printre viraje comice, râzând cu gura până la urechi, *Doi tineri din Verona* este în esenţă povestea despre cruzimea nemăsurată a dragostei. Nu despre cruzimea îndrăgostiţilor, ci despre intransigenţa dragostei însăşi. Şi tema aceasta o va exploata debutantul nostru de-a lungul întregii sale creaţii. Atât cu latura sa tragică, cât şi cu cea comică. Va face acest lucru cu ajutorul ambelor feţe ale uneia şi aceleiaşi oglinzi.

Aşa cum ne-au obişnuit comediile, *Doi tineri din Verona* se încheie cu happy-end. Dar până şi cea mai fericită rezolvare nu şterge ceea ce s-a întâmplat de fapt: undeva în subtext va rămâne ecoul dezolantei constatări cu privire la natura dragostei. - *O, cum se dezamăgeşte iubirea pe ea însăşi!* - exclamă lulia consternată. Se uită la portretul rivalei, se gândeşte la iubitul său infidel şi se întreabă absolut debusolată:

De ce-ar admira-o, dar, pe dânsa
Când eu sunt mai frumoasă? Ah, iubirea
E oarbă, zău! (IV, 4)

Oarbă? Mai degrabă înzestrată cu mulţi ochi.

Trădarea încununează caznele dragostei, dar în egală măsură le încununează şi fidelitatea. Suferă cei care simt că e *blestemul celor ce iubesc, cei îndrăgiţi de ei, să nu-i iubească* (V, 4). Şi suferă şi cei care iubesc de la depărtare şi tremură pentru propria stabilitate, expusă la încercarea dragostei. Ca şi Valentin. O iubeşte fierbinte şi cu credinţă pe Silvia, dar condamnat la singurătate, departe de logodnică, se ghemuieşte de frică în faţa curselor nestatorniciei sim- ţămintelor.

Draga mea Silvia - șoptește el:
O tu, ce-ți ai lăcaș în pieptul meu,
Nu-l mai lăsa pustiu făr-de stăpân.
Să nu se prăpădească, în ruine,
Clădirea-ntreagă să se năru iască
Şi-n veci să-i piardă urma. (V, 4)

Când nevoia de a fi fidel se preschimbă în constrângere, adică în obligația de a fi fidel, atunci totul trebuie să se năruiască. La fel și teama legată de iubită se împletește cu angoasa trezită de propria persoană, de constanța propriei nevoi de fidelitate. Nestatornicia și fidelitatea se află mereu în conflict una cu cealaltă, învingătoare ieșind privațiunea.

Dacă omu-ar fi statornic
Ar fi desăvârșit; căci o greșeală
Aduce alte sute de păcate. (V, 4)

Așa spune Proteus - după o experiență total opusă celei cu care se confruntă Valentin - după experimentarea trădării. Şi la urma urmelor amândoi susțin... același lucru. Proteus tocmai se întoarce dintr-o călătorie îndepărtată prin meandrele iubirii și fundăturile trădării:

Ce *necinstită-i nestatornicia!*
Când te privesc cu ochii de-altădată
Ești, decât Silvia, mult mai minunată. (V, 4)

Proteus își revine în simțiri, deoarece o zărește din nou, o *vede* din nou pe lulia sa. A trădat-o când ea se afla departe; și s-a aflat departe, căci el „a văzut-o cu o altă pereche de ochi" pe Silvia. Lui Proteus i s-a întâmplat lucrul de care Valentin se temea cel mai mult și de care a reușit cu bine să se ferească. Dar acum deja furtuna a trecut. Au trecut caznele trădării - a celei înfăptuite, dar și a celei posibile. Ce va aduce cu sine fidelitatea?...

în fundal atârnă câteva semne de întrebare. E delicios: după toate bramburelile amoroase, după toate nebuniile și meandrele secretelor căi ale iubirii, cei patru îndrăgostiți revin la rânduiala inițială. Ani mai târziu, într-o formă rafinată vor face la fel și eroii după acel *vis al unei nopți de vară,* când deasupra Atenei revine ordinea zilei. Dar semnele de întrebare rămân în fundal pentru totdeauna. Rămâne urma experienței, umbra conștiinței ambivalenței normelor și meandrelor nocturne, a căilor secrete ale dragostei.

Ducele din Milano invită la petrecerea de nuntă:
Şi-acum să mergem să ne veselim
La un ospăț de nuntă ca-n poveste. (V, 4)

Şi chiar așa vor face. Şi ce altceva ar fi putut face? Se vor așeza fericiți, îndrăgostiți, iradianți. Şi ce-i de făcut dacă nimeni nu este în stare să filtreze din butoiul cu miere al nunții acea mică mititică picătură de gudron...

Valentin îi promite ducelui să-i relateze întreaga poveste de dragoste a celor două cupluri și îl anunță că adeseori îl *va surprinde povestea* lor (V, 4). Poate că surprinde, dar nu e nimic extraordinar în povestea asta. Şi uite așa, neobișnuința aventurilor fiecărei inimi în parte este banal de obișnuită. Şi e de mirare că ne mai surprinde atât...

Citatele provin din ediția William Shakespeare, Opere *complete. Comedii,* I, București 2007, Cei *doi tineri din Verona* in traducerea iui Mihnea Gheorghiu, p. 288-430.

O *lecție de modestie*

Ne învârtim în categoriile comicului și lumea în care trăim trebuie privită prin această prismă. De la protagoniști până la fundalul îndepărtat. Cel de-al doilea plan al *Nevestelor vesele din Windsor e* plin de debili și de hidoși. Judecătorul Shallow, un bătrânel senilizat, îndrugă prostii fără sens; nepotul său Slender nu e destul că-i prost ca noaptea, se mai și evidențiază prin superficialitatea lui caricaturală: *are un obraz puțintel și o bărbuță galbenă și pricăjită,* după obiceiul idioților *umblă cu capul pe sus, țanțoș de parcă ar fi înghițit o prăjină* (I, 4). Bietul paroh Hugo Evens, om cinstit de altfel, în afara lipsurilor la ^capitolul inteligență, are și defecte de vorbire, sâsâind cu accent galez. într-o engleză stâlcită, fără îndurare, concurează cu el doctorul francez Caius, care, în plus, înlocuiește efortul gândirii cu atacurile colerice. Un adevărat panopticum! Şi o grămadă de momente hilare.

Colac peste pupăză, Slender și Caius, cu farmecul unor rinoceri, sunt rivali la mâna singurei domnișoare de măritat din *Nevestele vesele din Windsor. Domnișoara Anna Page* [...] *are părul castaniu-închis și un glas subțire ca de femeie.* [...] *Mai pune pe teasupra și cele șapte sute de lire, bani numărați, și aur și argint, pe care (Tumnezeu să-l hodinească) bunicu-su pe patul de moarte i-a lăsat pentru tânsa când o fi să aibă șaptesprezece ani* (I, 1). Din păcate, *nu-i mai puțin adevărat că-i aplecată spre melancolie și de multe ori stă pierdută și se gândește* (I, 4), astfel încât nu privește cu ochi prea îngăduitori la cei care o curtează asiduu și pe care i-i bagă sub nas părinții. II preferă pe tânărul Fenton. Pentru a nu disona în tabloul acestei adunături, Fenton are și el măcar *un neg deasupra sprâncenei* (I, 4); întotdeauna e meii bine ceva decât nimic.

La Windsor a sosit, împreună cu *pungașii săi,* sir John Falstaff. Până la urmă, pe undeva trebuia să dispară, de vreme ce, în finalul piesei *Henric al IV-lea,* tânărul rege i-a întors spatele maestrului său în ale petrecerilor și destrăbălărilor. Falstaff deja a reușit în Windsor să piardă tot ce mai avea, încât *aproape că era un coate-goale.* Pus cu spatele la zid, are de gând... *cu nevasta lui Ford să se iubească,* dar - pentru a fi absolut sigur - îi declară dragostea și soției altui cetățean bogat din Windsor, doamnei Plage. *Şi dânsa e stăpână la ea acasă, face ce vrea cu punga bărbatului [...} Vreau să le am în mână pe amândouă, să le jumulesc după plac* (I, 3). Totuși, ticăloșii săi companioni, Pistol și Nym, se gândesc să îi înștiințeze pe domnii Page și Ford despre intențiile lui Falstaff:

Iar eu lui Ford mă duc să-i spun
Cum tâlhăroiul vrea să-l pască,
Să-i ia puicuța, banul bun,
Culcușul să i-l pângărească. (1, 3)

Ideea lui Falstaff este cât se poate de absurdă. *Omul* este aproape *rebegit de vârstă* și doamnelor cu pricina nici nu le trece prin minte să încurajeze avansurile unui bețivan decrepit. Fiecare dintre ele ar *prefera să fiu o uriașă, să mă culc mai degrabă cu muntele Pelionului* decât sub această *balenă cu atâtea măji de ulei în burtă* (II, 1). Credincioasele neveste consideră dezmierdările lui Falstaff ca un afront și, cu veselia care le caracterizează, ticluiesc o răzbunare. *Să-i dăm* - cad ele de acord - o *întâlnire*; *să-i întâmpinăm stăruințele cu așa-zise nădejdi și să-l ducem, cu șoșele și momele, până își va pune caii amanet la hangiul de la „Jartiera“* (II, 1). Așadar, totul a fost plănuit. Singura problemă ar putea fi soții lor. De fapt, domnul Page este sigur de fidelitatea soției sale, dar domnul Ford este nemaipomenit de gelos. Cu atât mai bine! *Nu știu* - spune doamna Ford - *de ce să mă bucur mai întâi: de renghiul jucat bărbatului meu, sau de păcăleala pe care i-am tras-o Iui sir John* (III, 3)? Intriga se strânge misterios, creează suspansuri, pentru ca prin acțiunea sa compactă să ducă la câteva climaxuri simultane.

Primul act al răzbunării nevestelor vesele este necesitatea perfect ticluită de a-1 ascunde pe Falstaff de ghearele gelosului Ford *în coșul cu rufe murdare [...] au îngrămădit peste mine cămăși și schimburi murdare, călțuni de băgat în cizme, ciorapi nelăuți, șervete unsuroase [...] care dospeau în propria lor unsoare [...] mi-au otrăvit răsuflarea cu cel mai puturos amestec de mirosuri care va fi ocărât vreodată nările unui muritor* (III, 5). Apoi, servitorii au scos coșul cu grasa încărcătură afară din casă, aruncându-1 pe un banc de nisip al Tamisei. Şi doamnele noastre nu se opresc aici. Amăgit din nou, de data aceasta, Falstaff trebuie să se salveze fugind deghizat în haine femeiești. Că e rușinos, deja nu mai contează. Mai rău e că Ford, înfuriat, luându-1 pe Falstaff așa cum era deghizat, drept o slujnică pe care n-o suporta, la plecare îi mai măsoară și câteva nuiele pe spinare (IV, 2).

Libidinosul seducător e pedepsit, soțul gelos e liniștit. Doamnele le dezvăluie, așadar, soților lor întreaga intrigă. Toți sunt de acord că
a fost *una din purtările cele mai frumoase și pline de tiscrețiune pe care le-am văzut în viața mea la vreo femeie,* iar Ford, plin de pocăință, îi mărturisește nevestei sale că

Mai bine spun: „e soarele de gheață
Decât de ușurință să te-nvinui;
Credința, cinstea ta prind rădăcină
In al meu suflet, până ieri eretic. (IV, 4)

Ambele cupluri se distrează copios, astfel încât, pentru a prelungi veselia și a-1 batjocori pe Falstaff până la

capăt, pun la cale cel de-al treilea act al răzbunării: momirea lui de către ambele doamne la o plimbare nocturnă prin pădure, plănuind ca acolo să-l sperie niște așa-zise duhuri, interpretate de restul complotiștilor. Şi domnul și doamna Ford, dar și autorul cu această ocazie - însă fiecare pe cont propriu - adaugă mai multe paie pe foc. Mai exact, doamna Ford ar dori să-i acorde Slăbănogului mâna fiicei sale Anna, dar domnul Ford se opune - îl preferă ca ginere pe doctorul Caius. Așa că fiecare dintre soți stabilește pe ascuns cu pețitorii ca, în timpul confuziei care se va crea în noaptea cu pricina, să o răpească pe Anna deghizată în duh și să se însoare rapid cu ea în biserica din apropiere. însă Anna nu e de ici-de colo: se lasă răpită, dar de iubitul său Fenton, cu acel ispititor *neg deasupra sprâncenei*, pe care părinții ei îl izgoniseră de fapt. Falstaff o ia la fugă înspăimântat și umilit, Anna și Fenton se întorc câteva momente mai târziu, ca soț și soție; în van s-au dovedit socotelile tuturor celor care se opuseseră mai devreme sentimentelor adevărate.

Triumfă veselia și iubirea: a soților Page, a soților Ford și a tinerilor însurăței Anna și Fenton. Toate ițele intrigii s-au întrețesut măiestru în scena finală, foarte hilară. Şi, cu această ocazie, au reprezentat un pretext pentru câteva momente culminante deosebit de importante. Falstaff, acest *sac de câlți*, acest *caltaboș făcut din ce-a rămas în blide* (V, 5), a fost tras pe sfoară. - Ei și, amant neferice, *îți plac nevestele din Windsor?* (V, 5) E greu să găsești o plecăciune mai fermecătoare a autorului în fața publicului venit la avanpremiera *Nevestelor vesele din Windsor* - care chiar în Windsor au fost aplaudate pentru întâia oară - decât această întrebare. Cât de flatați trebuie să se fi simțit de acest compliment stimabilii cetățeni ai orașului și nevestele lor! Şi numai lor au venit să le spună veselii eroi că

De-nșeli stricați, destrăbălați ca el,
Nu te socoate nimeni un mișel. (V, 3)

Căci fidelitatea și moralitatea nu trebuie neapărat să meargă mână în mână cu mofluzia. Așadar,

Sa *afle că nevestele pe lume*
Cinstite sunt, și când se țin de glume
Şi vechile proverbe nu-s greșite:
„Porcul cel blând pe toate le înghite". (IV, 2)

Și hai, într-un final, să reținem cu toții că nu există iubire mai frumoasă decât cea conjugală.

în dragoste norocu-i avuție
Cu bani pământuri cumperi, nu soție. (V, 5)

Un adevăr onest, care construiește mesajul piesei după toate aceste peripeții caraghioase. Şi cam atât. In *Nevestele vesele din Windsor* cam cu atât avem de-a face. Comediile lui Shakespeare adeseori se preschimbă în caraghioslâcuri și abundă în glume ordinare. Dar în comediile sale cu adevărat mărețe, aceste glume și caraghioslâcuri au fund dublu - sunt dublate de perversitate, construiesc o dimensiune metaforică. Alcătuiesc stratul de semnificații al operelor, care depășesc cu mult evenimentele relatate de aceste comedii. Dar nu și aici.

E adevărat: Shakespeare a scris *Nevestele vesele din Windsor* în viteză - spun gurile rele - pentru ca în numai două săptămâni să *se* achite de dorința reginei Elisabeta, căreia în *Henric al IV*-lea îi plăcuse atât de mult de John Falstaff, încât s-a gândit să-l mai vadă încă o dată pe bătrânul caraghios, de data aceasta în rol de seducător. E adevărat că la Windsor, unde compania de teatru a lui Shakespeare a împlinit, cu avanpremiera, dorința reginei, publicul a crăpat neîndoielnic de râs recunoscând pe scenă - pentru noi cam volatile - caricaturile autenticelor personaje din societatea londoneză .sau din cea locală. Insă pentru noi acest lucru nu are astăzi prea mare importanță.

Şi totuși, sau poate tocmai de aceea, *Nevestele vesele din Windsor* înclină astăzi spre reflecție mai profundă decât banalitățile despre desfrânatul pedepsit și despre frumusețea iubirii maritale: te învață ce e modestia. Te îndeamnă să renunți la siguranță în ceea ce privește justețea propriilor noastre gusturi și măsuri. Citind *Nevestele vesele din Windsor* astăzi, e greu să ne ferim de un grăunte de... dezgust când ne uităm mai atent la motivația acțiunilor eroului care declanșează întreaga intrigă. Măcar dacă bătrânul acesta ramolit s-ar fi îndrăgostit! Sau măcar dacă poftele l-ar fi istovit de tot. Dar nu, nimic din toate astea. Falstaff se declară... o vulgară curvă masculină. *Ce zici de asta, bătrâne John* - strigă el. - *Dă-i înainte! Vei trage foloase după bătrânul tău trup cum n-ai tras niciodată. [...] După ce ai*
prăpădit cu femeile atâta amar de bani, a uenit oare vremea să-ți întorci paguba? Bunule trup, îți mulțumesc! Să mai spună cineva că ești gros și burduhănos (II, 2). Există câteva glume al căror început deja trezește o ușoară jenă... Un bețiv nespălat în rol de curvă masculină s-ar fi potrivit de minune în acest repertoiu. La fel ca și cinstitul domn Ford căruia sub împunsătura geloziei îi vine ideea de a i se prezenta lui Falstaff ca un oarecare Struga, îndrăgostit de doamna Ford fără rezultatul dorit. Ii strecoară așadar lui Falstaff bani pentru ca acesta... să o seducă pe doamna Ford și astfel să-i ofere lui Struga un argument în fața iubitei - că dacă a putut și cu Falstaff, și față de el va înceta să-și drămuiască farmecele. în felul acesta domnul Ford-Struga se asigură că are informații direct de la sursă despre evoluția așa-zisei idile dintre soția lui și Falstaff. Hmm! e cam greu să considerăm ideea aceasta printre cele

mai reușite ale lui Shakespeare... De fapt, nu de la el știm că bărbații geloși sunt cât se poate de ingenioși când vine vorba de idei grosolane și extraordinar de nesărate, dar oare trebuie să plece urechea la ele și autorul unei comedioare drăguțe?

Aceste întrebări care astăzi ne apar în minte când citim comedia despre *Nevesele vesele din Windsor*, cu atât mai mult ne determină să adoptăm o anumită distanță față de propriile gusturi și măsuri, pe care, în mod firesc, suntem tentați să le absolutizăm. Se știe ce atitudine comică față de absolutizarea propriului gust au avut, în raport cu Shakespeare, cei mai mari iluminiști și realiști - în frunte cu Voîtaire și Tolstoi. Valorizarea gusturilor și măsurilor diferitelor epoci intră în categoria glumelor deosebit de ordinare. Pentru a nu cădea de prost, pe bună dreptate împreună cu Falstaff, să renunțăm cât mai degrabă la asemenea pasiuni nepotrivite.

Citatele provin din ediția William Shakespeare, Opere *complete. Comedii*, II, București 2007, *Nevestele vesele din Windsor* în traducerea lui Vlaicu Bârna, p. 335-501.

Minunata deșertăciune a trupescului
adică
Retragerea facilă din labirint

Construcția și sfera semnificațiilor care umplu această construcție sunt cât se poate de simple, ca să nu spunem chiar: banale. Un prinț pleacă într-o călătorie; în timpul cât lipsește, lasă frâiele puterii în mâinile lui Angelo, care abuzează de ea. Intr-un final, Prințul se întoarce, și odată cu aceasta, este restabilită și dreptatea. Așadar: ordinea este în societate o ordine naturală, vremea infernului sub guvernarea lui Angelo reprezintă o violare a ordinii statale, pe care puterea înțeleaptă și morală o readuce pe făgașul normal. De aceea, adevărata „normă“ a lumii o reprezintă armonia optimistă. Pe atât de optimistă, pe cât de uluitoare se dovedește - cel puțin pentru Shakespeare - viziunea omului și a universului înconjurător. Şi totodată reprezintă și singurul motiv pentru care *După faptă și răsplată* poate fi considerată o comedie, în pofida ororilor și nimicniciilor naturii umane care se îngrămădesc în ea.

Totuși, tot ce găsim în piesa aceasta - cum se și întâmplă, de altfel, la Shakespeare - este mai complicat și mai ambiguu. Chiar dacă toată lumea *mă crede către Ieși călătorind* (I, 3), monarhul a rămas la Viena pentru ca, deghizat în călugăr, incognito, *eu însumi voi veghea în ce chip cârmuiește* Angelo și pentru a veghea asupra felului cum evoluează evenimentele. Consideră, de asemenea, că și el a cam închis un ochi la slăbiciunile omenești, fără să le pedepsească prin legi aspre și s-a dovedit că

A *mea e vina*
îngăduinței dusă prea departe.
Din partea-mi aspră tiranie-ar fi
Norodul să rănesc; l-am îndemnat
Chiar eu spre desfătări și fărdelegi.
Angelo deci a căpătat puterea;
In al meu nume va lovi la țintă,
Fără ca eu sâ *fiu atins în chiar Ființa mea.* (I, 4)

Ideea pare înțeleaptă, cu atât mai mult cu cât

E aprig Lord Angelo,
Porniri potrivnice, invidii multe Dezlănțui-va, pentru că în vine,
Nu pare sânge omenesc sâ aibă;
Iar foamea-i, mai curând decât cu pâine,
Cu pietre ar dori s-o astâmpere. (I, 4)

Așadar, cu siguranță Angelo va aplica legea aspru, dar cu dreptate, va stârpi infracționalitatea și desfrâul care domnesc în Viena. Şi totodată - însărcinat fiind cu depline puteri - îi va permite Prințului să facă observații importante:

Dar, să vedem: ținând puterea-n mână I s-o schimba și firea? De-i așa,
Curând pe chipu-i, scris, se va vedea. (I, 4)

Chiar așa: oare *puterea schimbă firea oamenilor?* Sau doar îi dezgolește de aparențe și, grație faptului că pot scăpa nepedepsiți, le permit fărădelegilor să se înmulțească asemenea buruienilor, care până atunci doar existau latente în cotloanele ascunse ale naturii umane? Probabil puterea tulbură echilibrul structurii personalității și o înclină spre unul dintre cei doi poli antitetici ai săi? Angelo este un om nemaipomenit de potrivit pentru efectuarea unui asemenea experiment. Nimeni altul decât el, o persoană integră și competentă, despre care se spune că

Drumul vieții tale drept nespus te-arată. (I, 1)

Și tocmai el - când puterea dobândită brusc îi permite absolut orice - se dezvăluie a fi o canalie patentată. Scoate la iveală pe neașteptate cele mai întunecate straturi ale personalității umane. Poate întotdeauna se întâmplă la fel. Câtă vreme circumstanțe favorabile nu trezesc potențialul care dormitează undeva în străfundurile sufletului, nu cunoaștem decât o latură a omului, cea exterioară. Poate doar această latură o cunoaștem și în noi înșine?...

O asemenea hârtie de turnesol, care se dovedește factorul declanșator al tainicului nostru potențial ce rezidă în cele mai ascunse cotloane, poate fi tocmai sentimentul puterii.

Plătim acestui semizeu puterea;
Ne drămuie greșelile căntaru-i Şi cruță ori lovește-n cine vrea,
Ca sabia cerească, iar dreptatea...
Cu dânsu-i pururi!... (I, 2)

- numai și numai fiindcă este Puterea. Şi de la dreptatea pe care o face puterea nu mai este decât un pas până la intransigență inumană. Angelo reinstituie vechile legi draconice care vizează mai ales moravurile sociale. Bordelurile de la marginea orașului sunt distruse, proxeneții sunt aruncați în temnițe, cine se face vinovat de seducție

primește pedeapsa cu moartea. Divorțul eticului de erotic s-a înfăptuit.

Tânărul nobil Claudio ajunge la închisoare și după trei zile urmează să-i fie tăiat capul numai pentru că domnișoara Julieta a rămas cu el însărcinată. Se iubesc, de fapt Julieta este deja soția lui Claudio, doar că deocamdată *n-am făcut vestirea cuvenită,* așa cum ar fi trebuit, *căci zăvorâtă strașnic zace zestrea-i la neamurile ei și nu i-o dau* (I, 2). Toate acestea nu au oricum importanță, deoarece puterea - dacă vrea - va face ceea ce va dori.

Intransigentul Antonio:

Nu știu s-o spun, dar știu c-a scotocit Vechi legiuiri ce-au fost de mult uitate,
Asemeni armelor prea ruginite;
De-atâta vreme atârnă-n panoplii, încât de douăzeci de ori le-a dat înconjur soarele, în zodiac,
Şi nimeni nu le-a scos din cui. Pesemne Doar ca să-și facă faimă! împotrivă-mi, înscăunata lege amorțită,
De mult nefolosită, o îndreaptă!...
Doar ca să-și facă fală... (I, 2)

Şi nici prin cap nu-i trece să anuleze sentința. Mai bine *să și facă fală* - că merită - decât să manifeste indulgență.

Tocmai în ziua aceea nefericită pentru Claudio, sora sa Isabela *la mănăstire astăzi intră, noviciatul este sorocit.* Fratele ei o imploră să intervină pentru el la Angelo. Claudio scontează pe faptul că Isabela *prin glasul ei supus, sfielnic, al tinereții har grăi-va [...] e* iscusită, *ba chiar meșteră; prin agerimea vorbelor e-n stare, să-ntoarcă vorba și să-l joace-n voie pe celălalt, și poate să-l convingă* (I, 2). Ideea aceasta pare minunată. Iar pe Isabela nu o expune niciunui risc. Şi totuși, lui Angelo

In vine-n Ioc de sânge-i curge apă,
Iar de-ascuțișul cărnii răzvrătite Habar nu are. Ba-l tocește aprig,
Postind și cercetând cu sârg bucoavne!... (I, 4)

Nici măcar peniru o fecioară inocentă nu e nicio rușine să intervină pentru viața fratelui său la un bărbat atât de smerit. Așa că o putem sfătui cu toată convingerea pe Isabela:

Acum, tu du-te
Şi fă-l să înțeleagă pe Angelo
Că o fecioară va clinti bărbatul,
— Şi zeu de-ar fi — cu plânsul ei duios Şi ruga se-rnp/inește, ca și cum în însăși mâna ei stă îndurarea. (I, 5)

Dar poate totuși... *puterea schimbă firea oamenilor?* Nu e exclus faptul că o *fecioară cu plânsul ei duios* va reuși să *clintească* până și pe cel care *n-are habar de ascuțișul cărnii răzvrătite,* căci brusc îi clocotește în vene sângele tulburat... Şi puterea, și eroticul țin totuși de aceeași sferă a existenței umane: de sfera pasiunii.

Așa că și virtutea, și viciul au două tăișuri:

Păcatul, unora li-i de folos,
Iar alții, chiar din neprihană, cad...
Se-ntrec în rele unii; mendrele,
De nimeni pedepsiți, o viață-și fac,
Iar alții își pierd viața pentr-un fleac. (II, 1)

Angelo este, deocamdată, cât se poate de sigur pe sine; sigur că

E una ispitit să fii
Şi alta să păcătuiești. (II, 1)

Deocamdată, Angelo nu vrea să recunoască faptul că, *în vremea-n care pornirea-nvolburată a sângelui dospea-ndemnându-vă* sâ *v-azvârliți asupra lucrului râvnit [...] n-ați fi înfăptuit chiar voi păcatul, pe care azi îl osândiți* (D, 1)? Pentru puristul acesta, litera legii este sfântă. Câtă vreme... în el însuși pe neașteptate nu se trezesc pasiunile: puterii, care garantează eschivarea de pedeapsă, și sângele înfierbântat, eroticul.

Oare *După faptă și răsplată* trebuie citită și interpretată ca istoria depravării omului de către putere sau ca parabolă despre cum explozia erotismului răstoarnă într-o clipă întregul sistem de valori al omului?
Sau poate *După faptă și răsplată* cântărește ambele chestiuni deopotrivă? Tocmai din cauză că și puterea, și sexul reprezintă doar două aspecte ale aceluiași fenomen - al pasiunii.

Ispita care se trezește brusc în Angelo la vederea Isabelei este ispita *încălcării unor limite.* A încălcării propriilor principii, a încălcării legii, pe care și le permite, știind că poate scăpa nepedepsit. Profund uluit, Angelo nu înțelege:

E oare cu putință - sfiiciunea Mai mult să ne ațâțe poftele Decât ușurătatea unei târfe? întinderi, primprejuru-ne, sunt multe,
Şi totuși, am dori să dărâmăm Altare, să-năltăm latrine n loc?...
[...]
Niciodat' vreo curtezană,

Prin îndoita-i forță: meșteșugul Si trupul ei, al patimilor zvâcnet în mine n-au trezit, precum fecioara Ce azi m-a subjugat. (II, 2)

în mod cât se poate de evident, Angelo nu frecventa casele de toleranță de la periferia orașului, pe care acum poruncise a fi distruse și nu are de unde să știe la ce preț puteai mereu găsi în ele false „fecioare" gata să ofere clientului fie și iluzia rolului de cuceritor al necuceritului, de distrugător al celor sfinte, de degustător al fructului *interzis.* Nu le frecventa, așadar Angelo nu a călcat niciodată în primul dintre sex-shopurile din lume, nu a răsfoit reviste porno foarte rafinate și nu a vizionat filme în care fecioara în acțiune, se pare, nu reușește să-și scoată de pe cap vălul de călugăriță. De aceea Angelo întreabă acum nedumerit. întreabă despre evident: despre aspirația tuturor de *încălcare* a limitelor. De învingere a rezistenței, de renunțare la tabuuri, de biruință, de atingere a intangibilului. Angelo întreabă despre visare, care îl poate duce pe om în culmea sublimului și care îl poate face să se rostogolească vertiginos în mocirlă. în culmea sublimului și în mocirla *oricărei* pasiuni - există dorința de cunoaștere, de iubire, de putere.

Pe Angelo îl cuprinde focul pasiunii, pe care nu reușise s-o prevadă și pe care nu este în stare s-o strunească. Şi astfel în sine:

Se-nscăunează mai puternic răul De mine zămislit în sufletu-mi.

Un rău care nesocotește orice granițe. Toate celelalte valori încetează să mai aibă vreo importanță: principiile s-au dus pe apa sâmbetei. Acesta nu este jocul unui seducător cinic; putem înțelege nedumerirea lui Angelo:

Ceruri, sângele
De ce, spre inimă, se năpustește,
Făcându-mă neputincios, răpindu-mi Şi orice mijloc de-a mă stăpâni? (II, 4)

în această primă fază, încăpățânarea lui Angelo de a menține sentința pedepsei cu moartea pronunțată pentru Claudio este, de fapt, o încercare disperată de a rămâne fidel față de principiile sale. Reprezintă, deocamdată, căutarea salvării înainte de a se lăsa de tot pradă pasiunii. Aceasta este, putem spune, ultima sclipire a principiilor. Căci atunci când între Angelo și Isabela începe duelul principiilor, guvernatorul întreabă:

Ce-ai vrea mai bine? Să privești Cum dreapta lege fratele-ți ucide - Ori, pentru a-l mântui, să-ți dărui trupul Acelor minunate desfătări [...]? (II, 4)

Adică totul e clar: lucrurile au scăpat de sub control, Angelo se bălăcește în mocirla ticăloșiei. Argumentul Isabelei că *trupul mi-aș jertfi mai grabnic decât sufletul* nu face decât să-l provoace pe Angelo la o replică cazuistică:

ANGELO:
Păcatul ce viața-i mântuie n-ar însemna O faptă milostivă?
ISABELA:
Rogu-vă,
s-o faceți așadar; asupră-mi iau păcatul, sufletu-mi primejduindu-mi.
Doar nu-i păcat defel - e îndurare!
ANGELO:
Păcatul tău, jertfindu-ți sufletul,
Răscumpărat va fi prin îndurare! (II, 4)

Gata cu duelul argumentelor logice. Propunerea lui Angelo este simplă și univocă:

Pe-un frate scump răscumperi de-ți lași trupul In voia mea... (II, 4)

Pentru Isabela decizia este evidentă:

O, n-ar fi
Mai scump plătit să văd pe loc murind
Un frate scump decât să mor de-a pururi
Răscumpărându-i astfel viața!... (II, 4)

Angelo are dreptate: *avem cu toții mari slăbiciuni.* Şi tocmai aceasta pare a fi tema principală pe care o introduce personajul său. Mai rămâne doar de stabilit *față de ce anume* suntem predispuși la slăbiciune, *ce virtuți* considerăm ca fiind supreme și *pentru care* dintre ele suntem dispuși să cedăm slăbiciunii, săvârșind fărădelegi cu urmări de lungă durată. Tensiunea aspirațiilor și dorințelor celor doi protagoniști din *După faptă și răsplată* este atât de bine cristalizată, încât în această opoziție compromisul este exclus. *După faptă și răsplată,* adică: ceva în schimbul a ceva. Pentru Isabela culmea virtuții o reprezintă onoarea și certitudinea izbăvirii; în Angelo domină setea vremelniciei și

Acum voi da șuvoiului de pofte
Frâu liber. (II, 4)

Dibăcia lui Shakespeare - priceperea lui de a vedea lucrurile în *dublă perspectivă* - constă în aceea că ambele fire ideatice ale intrigii piesei *După faptă și răsplată* se împletesc, rezultând un fenomen multicolor, dar totodată

unitar. Motivul căderii suprinzătoare, neaşteptate a omului în capcana pasiunii se dezvăluie *deopotrivă* ca una dintre nuanţele motivului depravării, pe care îl trezeşte în om atributul puterii deţinute:

Răsar pe buzele-mi cereşti cuvinte, .
Ce doar cuvinte sunt, în vreme ce
Se-nscăunează mai puternic răul
De mine zămislit în sufletu-mi. (II, 4)

în piesa aceasta are loc o nesfârşită luptă între raţiune şi pasiune. O luptă strânsă între sfera logicii omului şi sfera emoţiilor. O confruntare desfăşurată de pe poziţii de opoziţie, pe care o poartă cu sine eroii şi care totodată are loc în interiorul fiecăruia dintre noi. Nu numai în sufletul lui Angelo. Uite, de exemplu, neînduplecata Isabela se duce să-i aducă fratelui său la cunoştinţă decizia pe care a luat-o. Este sigură că şi Claudio va lăuda hotărârea ei şi că va fi gata să-şi dea viaţa *pe butucu-nsângerat [...] decât să lase trupul surorii lui să fie pângărit* (II, 4). Fecioara nimereşte într-un moment deosebit de prielnic pentru
acest lucru: Prinţul, deghizat în călugăr, tocmai îl vizitase în temniţă pe Claudio şi l-a convins pe tânăr că viaţa pe pământ e vremelnică, iluzorie şi volatilă; Claudio e gata să moară fără părere de rău. Logica a învins. Dar numai până în momentul când tânărul a aflat că Isabela... îi poate salva viaţa. Claudio vrea din nou să trăiască! Când a strălucit speranţa, a renăscut şi dorinţa de a trăi cu orice preţ; chiar şi cu preţul dezonoarei, care pentru el, deocamdată, este fără valoare în raport cu valoarea vieţii. „O vanitate deasupra altor vanităţi" ţâşneşte brusc săgeata minunatei promisiuni a trupescului...

Vechea intrigă se preschimbă într-un joc de semnificaţii subtile şi plurisemantice. Vechea, deoarece Shakespeare a bazat destul de pasiv acţiunea piesei *După faptă şi răsplată* pe creaţia lui George Whestone *Prea minunata şi vestita poveste a lui Promos şi a Casandrei, care* la rândul său îşi găseşte inspiraţia în nuvela italiană a lui Giraldi Cinthio. Shakespeare a multiplicat schema aceasta - cu o singură excepţie totuşi, una esenţială de altfel: a introdus personajul Marianei, fosta iogodnică a lui Angelo, şi graţie acestei inovaţii, o fereşte pe Isabela de pericolul seducţiei.

Ideea aceasta inovatoare i-a deschis lui Shakespeare drumul spre premise morale solide. Totuşi, preţul ideii sale este însă cât se poate de mare. Când Shakespeare dezvăluie brusc trecutul erotic al lui Angelo, se dovedeşte că neclintitul ascet şi fanatic al legii de Ia începutul acţiunii nu este un om care a înnebunit brusc din cauza pasiunii şi care şi-a pierdut dintr-odată simţul valorilor şi al măsurii. Nu e altceva decât un ipocrit de rând. Un cinic pervers, calculat. S-a logodit cu Mariana, dar când logodnica sa a pierdut zestrea[4], s-a retras mişeleşte, *născocind c-ar fi aflat zvonuri de necinste* (III, 1). Şi totuşi, Mariana îl iubeşte şi acum pe Angelo. Acest lucru îi permite lui Shakespeare şi Prinţului să ajungă la un concept - să-i zicem - destul de surprinzător. Prinţul - să nu uităm: deghizat în preot! - o sfătuieşte *pe* Isabela: *Mergi la Angelo; răspunde cererii lui, prefăcându-te că-l asculţi în chipul cel mai supus; fă-l să creadă că încuviinţezi ceea ce-ţi cere; dar ai grijă să-ţi iei măsurile tale, înştiinţându-l că nu vei sta cu el prea multă vreme; că te vei păstra cât mai în umbră, că vei tăcea şi doreşti ca locul să răspundă cuviinţei. [...] noi vom sfătui pe nefericita fată [Mariana] să te înlocuiască la întâlnirea hotărâtă; să meargă în locul tău, şi dacă, după aceea, întâlnirea nu ar putea fi tăgăduită, Angelo va putea fi silit să-şi ţină vorba şi, astfel, fratele tău e mântuit şi cinstea ta neprihănită, iar biata Mariana va fi ajutată cu folos. Astfel va fi dejucat şi planul desfrânatului locţiitor al Ducelui.* (III, 1). Pe Isabela planul preotului n-o şochează
absolut deloc. Shakespeare „îşi asigură" un final fericit pentru toate intrigile „comediilor" sale şi un mesaj just din punct de vedere etic. Prinţul are sentimentul unei sarcini bine îndeplinite:

Şi voi frânge iscusit Mârşăvia ce-a urzit Mai dibaci vom izbuti.
Cu el azi-noapte va dormi Părăsita logodnică.
Izbânda-i şi mai rodnică De-nşeli pe-nşelător, plătind Şi vechiul legământ, plinind! (III, 2)

Prinţul tratează cazul lui Angelo - şi pe bună dreptate, de altfel - ca o manifestare a unui fenomen destul de general, ceea ce-1 face să rostească multe sentinţe lăudabile din punct de vedere etic, dar destul de banale, pe de altă parte:

Cerească spadă cel ce are,
Cunoască-n cuget îndurare,
Dar şi asprime. [...}
Ticălos cel ce loveşte Când chiar el păcătuieşte. [...]
Făţarnic făr-asemănare Sub cuvioasă-nfăţişare; în nelegiuire-noată,
Lumea viclenind-o toată,
Uneltind, dibaci, năpastă,

---

[4] Mariana a rămas fără zestre în momentul când vasul pe care se afla fratele său s-a scufundat, pierzându-şi deopotrivă şi fratele, şi averea.

Bunuri scumpe tot adastă:
Prada-n fire de paing!
Cere-n pripă să-l înving. (III, 2)

Totul este în ordine. Rațional, moral, de-a dreptul constructiv. Şi totuși... Ceva aici, în mod evident, scârțâie. Faptul că Prințul - care chipurile a plecat într-o călătorie - ca un resort al intrigii se perindă în tot acest timp prin Viena fără să fie de nimeni recunoscut numai și numai fiindcă a îmbrăcat rasa monahală, îl putem pune oarecum pe seama convențiilor teatrale. Nu ne legăm nici de aluziile fidele ale lui Shakespeare la regele James I[5], care leit Prințului Vienei era un om cu adevărat modest ce detesta manifestațiile zgomotoase în cinstea sa și manifestările zgomotoase de adorare. Aceste plecăciuni ale autorului,
probabil evidente pentru contemporanii săi, sunt în prezent de neînțeles, nu au nicio semnificație la o lectură actuală a operei shakespeariene. Soluțiile mai importante găsite de autor mai degrabă strică si estetic, și filosofic plăcerea lecturării comediei *După faptă și răsplată.* Ideile acestea mai mult neplăcute de genul decapitării unui proaspăt defunct care le era la îndemână pentru a trece drept capul lui Claudio, condamnat la moarte. Este destul de ambiguă - sau chiar blasfemică - parada Prințului în straie monahale și spovedirea credincioșilor. Şi, în sfârșit, ideea destul de dezgustătoare de a i-o băga lui Angelo în pat pe Mariana. E o încâlcire incomparabil mai abundentă a intrigii fabulare decât s-ar crede. Şi mai presus de orice, ideea aceea cu dublu tăiș de a o introduce în intrigă pe Mariana. Când *ex machina* își face apariția logodnica trădată, înlr-o singură clipă Angelo devine nemaipomenit de neinteresant; de altfel e greu să-i cerem unui ticălos de rând să fie la fel de fascinant ca un om sfâșiat între tensiunile contradictorii ale dorințelor. Intr-adevăr, Mariana apără virginitatea Isabelei, dar totodată îi și răpește acestui personaj întreaga bogăție potențială de semnificații, șansa unei adevărate lupte interioare și astfel în monolitica Isabela întreaga sclipire a capacității psihice a omului se preschimbă în figura plată a unei siluete fizice.

Nu au mai rămas multe de făcut: să unim firele intrigii și să conducem întreaga societate spre un final fericit, fără să pierdem ocazia să mai formulăm și câteva precepte morale. Pe Angelo, în sfârșit, încep să-l roadă mustrările de conștiință:

Sunt uluit! Şi tulburat cumplit!
Mă simt năuc! O fată pângărită
[...]
Strâmb merge totul când uităm de lege
Şi de-ndurare, căci apoi voim,
Şi nu mai știm dacă voim de-ajuns. (IV, 4)

Angelo poate să stea deocamdată liniștit, mojiciile lui nu vor ieși la iveală. Claudio, care ar putea să se răzbune, a fost ucis; pe fecioara Isabela o oprește rușinea de a da totul în vileag; și chiar dacă ar mărturisi lucrul acesta, cine va crede o biată fată și nu pe guvernatorul cu reputație imaculată? Dar când conștiința naște monștri, garanțiile nu mai servesc la nimic. De altfel, oricum totul ajunge să fie până la urmă revelat - că doar așa se întâmplă în comedii. *Angelo în schimbul lui Claudio!* - strigă atunci vienezii - *moarte guvernatorului!* Nu degeaba piesa este intitulată *După faptă și răsplată,* un titlu-avertisment. Şi totuși

Cum ce nu-ți place, altuia nu-i face.
Măsură, așadar, pentru măsură - Se cade după faptă și răsplată! (V, 1)

S-ar putea cel mult dezvolta panorama consecințelor declanșate de încălcarea normelor. Cuvintele de avertisment nu sunt niciodată de ajuns.

ESCLAUS:
îmi pare rău, sunteți,
O, Lord Angelo, drept, așa crezut-am,
Cu carte multă și-nțelept; dar cum,
Atât de jos, putu să vă împingă Sminteala sângelui aprins și pofta,
La o atât de oarbă părtinire?

ANGELO:
Şi mie-mi pare rău de fapta mea Şi-s copleșit de-atâta grea căință, încât nu îndurare cer, ci moarte:
De moarte-s vreriic, grabnic, vie dară! (V, 1)

Fără îndoială că a meritat. Dar nu, nu va pieri și asta datorită generozității și bunătății paterne a puterii de drept! în loc să fie trimis la moarte, la porunca Prințului, Angelo... se însoară cu Mariana.

Prea bine Angelo; iată, însuși răul în bine se preschimbă pentru tine.
Primește-ți, deci, soția; dar încearcă s-o prețuiești. (V, 1)

---

5 Cunoscut la noi ca regele lacob I, a fost rege al Scoției sub numele de Iacob al IV-lea şi al Angliei şi Irlandei sub numele de Iacob I. (N. *tr.)*

Dintr-o singură lovitură, bunul Prinț îi căsătorește și pe Claudio cu Julieta, el însuși îi cere mâna virtuoasei Isabela și, nu există nicio îndoială, nu va fi refuzat, căci - cu toate că fecioara aproape că nu-1 cunoaște - cum s-ar putea comedia încheia altfel?

Şi uite așa, într-o notă nesperat de optimistă, se încheie toată această poveste care în primele acte creștea din scenă în scenă și prevestea o călătorie printr-un labirint plin de capcane misterioase care în noi toți nu se termină, din păcate, niciodată.

Citatele provin din ediția William Shakespeare, Opere *complete. Comedii,* II, București, 2007, *După* /aptă *și răsplată* în traducerea lui N. Argintescu-Amza, p. 503-672. Textul a fost montat pe scenele teatrale din România cu titlul *Măsură pentru măsură.*

Oare eu sunt cu adevărat eu?

Farsa aceasta oscilează între Plaut și *commedia dell'arte.* Acțiunea *Comediei erorilor* reproduce destul de fidel subiectul piesei *Menaechmi* de Plaut, pe care Shakespeare o complică și o aprofundează prin câteva elemente de compoziție. Face acest lucru printr-o simplă convenție constând în dublarea personajelor: la cei doi frați gemeni mai adaugă doi frați gemeni identici, care sunt servitorii acestora. Cei patru s-au născut în urmă cu douăzeci și cinci de ani. O puternică furtună pe mare i-a despărțit pe părinți - unul dintre fii și unul dintre pupili, care avea să devină ulterior servitorul, au rămas cu tatăl și au debarcat cu el la Siracuza, celălalt frate geamăn și viitorul său servitor au ajuns la Efes, domnișorul s-a căsătorit și duce o viață îndestulată. Prin legitatea comediei, Antipholus din Siracuza și servitorul acestuia Dromio, tot din Siracuza, tocmai au sosit la Efes și... totul a luat-o razna. Două perechi de gemeni în același oraș atrage după sine o succesiune de quiproquo-uri, neînțelegerile se acumulează și rotocolul râsului se rostogolește într-un galop *dell'arte.* Bineînțeles că în finalul farsei totul se clarifică, identitatea eroilor și a servitorilor lor este restabilită. Bucuria și armonia încununează comedia:

Tot ne-ntălneam cu sclavul celuilalt:
Mă lua mereu drept el, pe el drept mine;
De-aicea a ieșit încurcătura. (V, 1)

Chiar așa?... Numai așa să fi *ieșit încurcătura?...* Așa s-a întâmplat la Plaut, așa ar fi putut fi într-un scenariu gen *commedia dell'arte.* Dar Shakespeare a fost un autor genial. Printre caracteristicile geniului Shakespearean se numără *optica dublă* - arta de a privi totul în meu multe dimensiuni simultane. Arta magică de a dezvălui peisajul părții nevăzute a Lunii, ascuns privirii omenești. Această perspectivă dublă marchează în cele mai diverse moduri orizonturile creațiilor shakespeariene. Strălucirea unei zile însorite o „înfierează" cu pecetea întunericului; într-o beznă care pare fără margini, regăsește scânteia de lumină de la capătul tunelului. In hohotele de plâns lasă să se întrezărească
sclipirea unui chicot, în râs - o umbră de tânguire. Simțul acesta magic al lui Shakespeare de revelare a „părții nevăzute a Lunii“ este în *Comedia erorilor* extraordinar de surprinzător - țineți cont, în piesa unui autor de nici treizeci de ani, aproape debutant! Extraordinarul acestei duble optici în *Comedia erorilor* constă în faptul că este o farsă arhiamuzantă despre acea stilistică a *commediei deli'arte* plau- tiene, o explozie de râs asemenea unui foc de artificii - și *totodată,* sub stratul ei de la suprafață, fără să umbrească câtuși de puțin feeria comicului, crește neliniștea unor întrebări elementare. Mai exact, oare *eu sunt eu?* (III, 2). întrebări despre noi înșine despre identitatea noastră.

Cu toții, în diverse moduri și la o scară a emoțiilor, melancoliilor și imaginației care ne e specifică, ne adresăm retoric aceeași întrebare. După putința propriei conștiințe, aceeași întrebare și-o pun și eroii *Comediei erorilor.* în micul Efes aproape că dau nas în nas unii cu alții și... nimeni nu recunoaște pe nimeni. O înfricoșătoare singurătate în mijlocul cunoscuților-necunoscuți. Așa că își pun întrebări despre ei înșiși, despre identitatea lor, despre propriul sine prezent în celălalt și despre reflectarea celuilalt în propriul sine.

ANTIPHOLUS DIN SlRACUZA:
Eu sunt pe lume ca un strop de apă Ce și caută-n oceane stropul geamăn Şi care-n largul lor se contopește Pierzându-se pe sine-n căutarea Perechei lui. (I, 2)

Tânărul solitar ca *un strop de apă* [...] își caută în lume restul familiei, adică *un frate și o mamă.* Fiecare își caută „fratele geamăn“ - esența fără de care ne simțim incompleți, singuri pe lume și neîmpliniți. La urma urmelor, cam despre acest lucru Vorbește și Adriana când se plânge de indiferența soțului mult iubit - Antipholus din Efes:
Statornică răbdare! Nu-i mirare Că-i blând cel ce prilej de ciudă n-are.
Pe-un suflet frânt, ce-și plânge vreun necaz,
II îndemnăm să sufere viteaz.
[...]
Ușor ți-e să-mi tot predici la răbdări.
Dar de-ai s-ajungi sâ-ți *vezi călcate dreptul Şi cinstea totodată, înțeleptul Tău sfat mă tem că nu-ți va folosi:*
Răbdarea-ți din răbdări și-ar mai ieși. (II, 1)

Fiecare tânjeşte după dragoste, adică după comuniune. Toți tânjesc după cineva, adică după propriul sine în persoana celor de lângă ei, în care şi prin care se poate înfăptui plenitudinea propriei identități.

Adriana îl imploră pe soțul ei să nu o părăsească. Cândva era tandru, acum e dureros de indiferent.

Se poate oare, soțul meu, se poate Să te fi-nstrăinat până-ntr-atâta De tine însuți? Zic: de tine însuți,
Căci eu cu tine una-s, eu ți-s parte Din suflet, cea mai bună parte-a ta.
O, dragul meu, să nu te rupi de mine Căci, vezi, cu mult mai lesne poți să picuri Un strop de apă-n clocotele mării Şi-apoi să-l scoți la loc dintre talazuri Nici mai sporit, nici mai scăzut decât Să-ți smulgi din mine, fără să mă smulgi,
Făptura. [...]
Căci, dacă una suntem noi şi tu Mă-nşeli, eu sorb veninul cărnii tale [...]
Nu-mi mai spori-n batjocuri azi năpasta;
De brațul tău mă voi încolăci Ulm falnic, vrej de viță îți voi fi,
Căci, firav, boiul meu se-mpărtăşeşte Din voinicia ta, crescând regeşte. (II, 2)

Din nou *stropul* acela *de apă-n clocotele mării...* Singurătatea cunoscuților-necunoscuți şi apropiați-neapropiați care trec unul pe lângă celălalt în micul Efes. *Să-ți smulgi din mine, fără să mă smulgi, făptura* - aceasta este ceva imposibil, este moartea identității amândurora. Schimbându-ne fața de cei apropiați, ne schimbăm de fapt *pentru noi înşine.* Abia *împreună* dobândim plenitudinea identității.

Marele imn al Adrianei despre miracolul *uniunii eterne* cu şinele, despre faptul că *una suntem noi şi tu,* reprezintă unul dintre cele mai perfide şi mai cumplite monologuri din întreaga dramaturgie shakespeariană. Ironia tragică e născută de faptul că Adriana îşi adresează, cu toată convingerea, monologul despre comuniunea sufletelor nu... soțului său, ci fratelui geamăn al acestuia, pe care îl ia drept consortul său! Chipurile, ne cunoaştem, ba chiar - *una suntem* - dar în realitate... nu ne cunoaştem deloc. Gemenii, ce-i drept, sunt înşelător de asemănători. Aşadar, atât de uşor cedăm iluziilor exterioare? Ni se pare că reuşim să pătrundem în adâncul ființei noasire, visăm la acest lucru, şi între timp... alunecăm pe suprafața lucrurilor. Asemenea unor picături solitare în ocean.

Şi facem acest lucru cu cea mai bună credință. Disperat de inconştienți de această nesfârşită *comedie a erorilor.* Eroii ridicoli ai unei nespus de triste comedii umane. Şi deasupra noastră, chicotul divin al lui Shakespeare. Cruzimea dramaturgului în dezvăluirea adevărului despre „realitatea" legăturilor dintre oameni, despre aparența lor în esență superficială atinge piscul în *Comedia erorilor.* Ântipholus din Siracuza capitulează în fața „consoartei" sale pline de dorință:

Pârt' noi afla obârşia greşelii
Nu *scap de siguranța îndoielii.* (II, 2)

Identitatea omului este atât de imposibil de cunoscut, încât s-o devoaleze nu e în stare nici măcar intimitatea dintre doi oameni, nici măcar intimitatea budoarului! Intre Mariana şi Ântipholus din Siracuza poate că nici nu se ajunge la confirmarea acestui sumbru adevăr - cum ar fi fost posibil să se ajungă la o asemenea concluzie într-o senină comedie de dragoste! - dar ce importanță mai are: ce importanță ar mai putea avea faptul că fidelitatea unor soți este încălcată, de vreme ce însăşi ideea de fidelitate pierde, în acest context, teren, dacă, la drept vorbind, suntem în stare să privim numai la aparențele exterioare ale ființei pe care o considerăm ca fiindu-ne cea mai apropiată... Ne cunoaştem, îi cunoaştem şi pe cei apropiați nouă, dar îi recunoaştem numai după aparențe. Din milă față de Adriana, sora ei Luciana îl instruieşte pe Ântipholus din Siracuza - pe care îl ia drept cumnatul ei - ca mai bine s-o mintă pe „soția" sa cu aparența dragostei, decât să o rănească cu adevărul despre lipsa sentimentelor. Căci - explică ea - soția este capabilă să surprindă numai această aparență, numai manifestarea, nu şi esența adevărului despre iubirea soțului. Aşadar,

N-o *fă-n văzul tuturora,*
Ci tăinuieste-ti mârşava trădare.
[...]
Ochi dulci, grai blând, pot lesne-mpodobi
Şi viciul ca pe crainicul virtuții!
U
Ce foloseşti de ştie ea şi plânge!?
Ce hot e prost să-si trâmbițeze fapta?

u

Sărmanele femei! Măcar să ştim -
Naive cum suntem — că ne iubiți!
Când brațu-i dat, noi mâneca-ndrăgim!

Voi ne-nvârtiți; vă suntem sateliți!
[...] E lucru sfânt un pic de falsitate,
Când măgulirea sfada o răpune! (III, 2)

Luciana este cinstită; nu se lasă ghidată de cinism, ci de compasiune. Shakespeare i-a șoptit trista veste despre superficialitatea observațiilor noastre și despre posibilitatea infimă de a cunoaște adevărul despre seamănul nostru numai din aparențe. Adevărul despre cunoscuții-necunoscuți. Luciana este cinstită: îi mărturisește surorii sale de „ochii dulci[41] pe care „soțul[44] ei i-a făcut „cumnatei[44] sale. Adriana este cutremurată:

I-ai putut citi-n privire?
Vorbea din suflet?

u

Cum arăta? Trist, vesel, scos din fire?
Ciocnindu-i-se-n inima din piept
Ii fulgerară meteori obrazul? (IV, 2)

Nu, privirea lui Ântipholus din Siracuza nu a trădat nimic de genul acesta. Nu numai din cauza faptului că el nu este soțul Adrianei și nu numai din cauză că intr-adevăr s-a îndrăgostit de Luciana. De aceea, privirea lui nu a trădat că profunzimea sufletului nostru este imposibil de comunicat și suntem judecați numai după aparențe.

Cei doi gemeni și servitorii lor nu sunt numai incredibil de asemănători, dar, capac peste toate, mai au și aceleași nume. Dromio din Efes strigă înfuriat: *Şi numele și slujba-mi răpiși, deci, ticăloasei* (III, 1). Fiindcă, iată, se dovedește că pentru alții suntem doar niște nume și un rol. Numai asta observă în noi; pe noi înșine nu ne văd deloc. Pentru societate, numele unui om, semnul exterior al identității este mai important decât identitatea sa. In schimb, cel care luptă împotriva acestor aparențe, este luat drept *nebun* (V, 1). Acest lucru este trist și deopotrivă ridicol: *varius* înseamnă altul, altfel; în *Comedia erorilor* cei luați drept nebuni doresc să afle că sunt *altfel* tocmai de la cei cu care sunt ei confundați. De la comedia erorilor nu mai e decât un singur pas până la comedie neagră, până la grotesc care... nu se mai termină niciodată.

Totuși, într-o comedie, toate erorile trebuie până la urmă să se clarifice. Toate? Când în cele din urmă Adriana se află față în față cu cei doi frați, rămâne încremenită: *Văd doi bărbați sau mă înșală văzul?* (V, 1). Nu, nu o înșală ochii. Frații sunt gemeni monozigoți, iar noi, cei care ne uităm la ei, putem surprinde numai iluzia - învelișul exterior al omului. Şi nu e de mirare că Ducele este absolut înmărmurit: *stați mai așa, că nu vă dau de rost* (V, 1). Nimeni nu știe. Pentru a afla trebuie să privim cu mult, mult mai adânc înăuntrul identității noastre. Dar cum? Cum putem face asta?

Așa că ne uităm la noi înșine plini de uimire. Toți, uimiți de noi înșine deopotrivă. Uluiți de cât de diferit ne percep alții în comparație cu felul cum ne percepem noi înșine. Ne aflăm la un pas de abisul schizofreniei. Alunecăm în ea neîncetat, dacă - în ciuda propriei percepții despre sine - credem deopotrivă în imaginea noastră văzută din afară, în noi așa cum suntem noi judecați în funcție de aparențe, îngrozit, Dromio din Siracuza strigă: *Chiar mă cunoști, stăpâne? Sunt eu Dromio? Sunt omul dumitale? Sunt eu însumi?* Unde este măsura - în mine însumi sau în ochii altora?

ANTIPHOLUS DIN SIRACUZA:
Ești Dromio, omul meu, și ești tu însuți.
DROMIO DIN SIRACUZA:
Sunt un măgar, sunt omul unei fuste și-s făr'de mine!. **ANTIPHOLUS DIN SIRACUZA:**
Cum omul unei fuste, și cum fără de tine?
DROMIO DIN SIRACUZA:
Mare, stăpâne, făr'de mine-s, zău! Sunt pus pe numele unei femei! E una care strigă la cer că mă vrea, una care se ține scai de mine, una care ține morțiș să mă aibă! (III, 2)

Dar oare pot să admit că eu *sunt eu însumi,* de vreme ce *sunt făr'de mine?* Și sunt făr'de mine, deoarece altcineva *ține morțiș să mă aibă?* Vrea să pună stăpânire pe mine așa cum mă vede, fără să țină cont de cum mă văd eu în realitate, cum mă simt în forul interior al propriei identități. Ce coșmar! Toți uzurpează de dreptul asupra mea, asupra unei persoane care nu sunt; asupra mea-care-nu-sunt-eu, așa cum mă văd ei în propria lor imaginație.

Când toți ne știu și noi cădem din lună
E timpul, cred, s-o ștergem: nu-i a bună. (IO, 2)

Dar încotro s-o apuce? Unde e calea aceasta?

Uluit, Antipholus din Siracuza observă că, deși se află la Efes pentru prima oară în viață,

Nu dau de-un om să nu văd că salută
De parc-aș fi prieten vechi cu toți! (IV, 3)

N-are așadar importanță că Antipholus din Siracuza este cu totul altcineva decât Antipholus din Efes. N-are

importanță că gemenii par identici numai la suprafață. Şi ce importanță ar putea avea de vreme ce și așa toți trecem unii pe lângă ceilalți ca și cum am fi niște necunoscuți când străini, când cunoscuți?

înmărmurit de avalanșa de neînțelegeri și *quiproquo uri* comice, Antipholus din Siracuza aruncă în discuție o idee pe care probabil el însuși nu o înțelege până la capăt: *Aici orbecăim printre iluzii* (IV, 3). Antipholus vorbește despre iluziile și erorile care fac să se învârtă caruselul comediei. Shakespeare, cu optica lui dublă caracteristică, prin farsa aceasta colorată, tinde spre un orizont întunecat: spre esența *iluziilor,* spre regulile oarbe ale acestei lumi în care ne amăgim că ne cunoaștem pe noi înșine și reciproc, dar suntem în stare a cunoaște numai stratul iluzoriu de la suprafață. între noi e întunericul.

Citatele provin din ediția William Shakespeare, Opere *complete. Comedii*, I, București 2007, *Comedia erorilor* In traducerea lui Ion Frunzetti și Dan Duțescu, p. 179-288.

Sub o stea jucăușă

Când m-am născut - spune Beatrice - *maică-mea plângea; dar iarăși e adevărat că undeva pe cer țopăia o stea* (II, 1). Beatrice s-a născut pentru a dansa. Pentru a râde, a iubi, a trăi. Cu vioiciune și frumusețe.

Sub steaua jucăușă a iubirii se desfășoară întreaga comedie - *Mult zgomot pentru nimic,* adică elogiul iubirii dificile. îmi place acest *nimic* - o asemenea dragoste merită tot zgomotul, toate neînțelegerile și greutățile pentru ca, în final, să o prinzi în gheare. Și să nu-i mai dai drumul. *Pentru nimic,* adică pentru ceva atât de firesc și de obișnuit cum e dragostea. Nu ne-ar deranja *zgomotul mult,* dacă ar fi într-adevăr vorba despre o dragoste care merită orice sacrificiu.

Deviza care deschide acțiunea este, fără îndoială, adevărată: e *mult mai bine să plângi de bucurie, decât să te bucuri de lacrimi* (I, 1). Și chiar așa și este. Insă la Shakespeare foarte rar se întâmplă ca lumea să-i permită acestei devize să se împlinească și niciodată atât de vesel ca în *Mult zgomot pentru nimic* roata evenimentelor nu a adeverit respectabila dorință. în *Mult zgomot pentru nimic,* râsul vesel va usca în cele din urmă lacrimile tuturor celor care merită, îi pedepsește pe cei demni de pedeapsă și steaua „care țopăie" va ilumina viitorul îndrăgostiților.

Avem doi prieteni: Benedick și Claudio; tocmai se întorc de la război și ajung la Mesina. Aici locuiesc două verișoare: Beatrice și Hero. în curând vor forma două perechi de îndrăgostiți și două căi diferite prin care iubiții se întâlnesc, prin care se împlinesc sentimentele și se maturizează relația. Precum focul și apa - atât de diferite sunt cărările dragostei urmate de cele două perechi. Dar, picătură cu picătură și flacără după flacără, se apropie unii de alții deopotrivă prin dor și speranță, cu toate că și aici, și acolo există *mult zgomot* pe drum.

Până să apară, Beatrice deja întreba în stânga și în dreapta plină de nerăbdare dacă Benedick *s-a întors de pe câmpul de luptă sau nu* (I, 1). Este cât se poate de clar că pe ea acest tânăr *mereu vesel* o intrigă; cu toate că ar prefera să se lase tăiată bucățele decât
să recunoască asta chiar și față de ea însăși. *Zău, nepoată,* - o avertizează Leonato - *prea ești necruțătoare cu senior Benedick^ dar n-o să-ți rămână dator.* Cu siguranță n-o să-i rămână dator. *Intre senior Benedick și dumneaei e un fel de război glumeț — nu se întâmplă să se-ntâlnească fără să se înghimpe* (I, 1). Adică se merită unul pe celălalt. Beatrice și Benedick se șicanează fără încetare și niciunuia dintre ei nu-i trece prin cap să cedeze. Benedick minte că *uite, zău, nu iubesc pe nimeni;* minte și Beatrice când spune că *prefer să-mi aud câinele lătrând la o cioară decât pe un bărbat făcându-mi jurăminte de dragoste* (I, 1). De altfel, poate că niciunul dintre ei încă nu știe că e totul o minciună, deși este cât se poate de evident că se aprind unul datorită celuilalt. De obicei, cei mai interesați sunt cei care află ultimii.

De obicei, dar nu întotdeauna. Claudio știe de la prima vedere: o iubește pe Hero. Se îndrăgostește liric, vorbește sentimental despre asta. Benedick e cu adevărat surprins de acest fapt: *Mă întreb și mă minunez cum poate un om care l-a văzut pe altul căpiind din dragoste să ajungă să nu-i mai pese de nimic alta decât de dragoste, după ce* și-a *bătut jos de nebunia asta fără rost la alții, ținta propriului său dispreț, îndrăgostindu-se* (II, 3). Compătimind dispariția spiritului războinic al lui Claudio, Benedick nu-și dă seama, sărmanul, că în curând și pe el îl va aștepta aceeași soartă. Prea se ferește de dragoste, pentru a crede în ea; prea se teme de femei în adâncul sufletului său, lucru pe care ferească sfântul să-l recunoască. *Și pentru că nu vreau să le jignesc neavând încredere în niciuna, o să-mi fac singur dreptate, îndoindu-mă de toate; iar ca încheiere (așa înțeleg eu să-mi închei socotelile), n-am să mă însor!* (I, 1), concluzionează Benedick. Nu bănuiește de cât zgomot este nevoie pentru a încălca un asemenea jurământ cavaleresc.

Amândouă se potrivesc ca două picături de apă cu iubiții lor. Beatrice este ca argintul-viu; Hero este o domnișoară tandră, a cărei *datorie e să facă o plecăciune și să spună „Tată, cum ți-e voia“* (11, 1). întinde vârfurile degetelor timid, îmbujorându-se toată și respirând în tandem sub steaua care „țopăie". Amândouă, ca două picături de apă, sunt asemenea iubiților lor. Benedick păstrează o anumită luciditate; consideră că Beatrice are o *fire răutăcioasă, otrăvită ca fierea.* [...] *m-a făcut harcea-parcea.* [...] *Fiecare cuvânt al ei e un pumnal care înjunghie;* [...] Nu *m-aș însura cu ea,* chiar *dacă ar fi înzestrată cu tot ce avea Adam înainte de a fi păcătuit.* [...] *sunt gata de orice [...] mai degrabă decât să schimb trei cuvinte cu această scorpie* (II, 1). Prostii... Benedick vorbește prea mult despre asta ca să-l și credem. Cu toate că, deocamdată, el chiar crede cu sfințenie în ceea ce spune.

De altfel, ceva trebuie să se fi întâmplat mai devreme între ei. între Beatrice și Benedick s-a iscat ceva mai mult decât șicane și răutăți. Poate tocmai de aceea există în amândoi atâta rezistență și dezinvoltură pentru a le da crezare. Haideți să vedem ce spune Beatrice în discuția cu ducele:

DON PEDRO:

Ei, domnișoară, ai pierdut inima lui senior Benedick. **BEATRICE:**

E adevărat, înălțimea ta, mi-a împrumutat-o pentru câtva timp; și eu i-am dat dobândă pentru asta; două inimi pentru una singură, a lui. Cândva mi-a câștigat-o prin zaruri măsluite, de aceea înălțimea ta are dreptate să spună că am pierdut-o. (II, 1)

E o fată cu clasă, această Beatrice. Se joacă fără niciun fel de griji și cu ușurință cu vorbele ducelui, ca într-un schimb de mingi la ping-pong. Şi totuși ceva trebuie să se fi întâmplat în trecut. Ducele nu are nicio îndoială, când inițiază o altă dispută verbală cu Beatrice, în care elogia atributele lui Benedick. La spusele lui că tânărul *în afară de asta are limbă să vorbească,* Beatrice înfuriată sare în sus: *Cred [...] - pentru că luni seara mi-a jurat ceva ce a dezmințit marți dimineață. Asta înseamnă să ai o limbă furcată, ca de viperă, adică două limbi. Un ceas încheiat mi te-a luat în răspăr în felul acesta* - continuă ducele. - *Când a încheiat, însă, a oftat spunând că ești bărbatul cel mai desăvârșit din toată Italia* (V, 1). Fără nicio îndoială - ceva a fost între ei! Față de niște bărbați care le-ar fi fost absolut indiferenți, fetele nu ar fi manifestat chiar atâta indiferență.

Două imagini ale dragostei la fel de diferite precum apa și focul. Claudio și Hero și-au recunoscut dragostea și s-au aruncat în brațele ei cu ciripit sentimental. între Beatrice și Benedick crește dragostea nead- misă, respinsă de amândoi, inconștienți de forța ei. Steaua acestei iubiri „țopăie" în toate felurile; când lin, când cu năbădăi și zgomot.

Dar și într-un dans alene se poate întâmpla să te împiedici. Pentru a-1 ajuta pe timidul Claudio să o cucerească pe Hero, ducele Don Pedro propune ca în timpul balului:

Adăpostit de-o mască oarecare,
Lui Hero am să-i spun că eu sunt Claudio; îmi voi deschide inima la pieptul și-i voi robi auzul cu puterea și patima destăinuirii mele.
Cu tatăl ei voi sta apoi de vorbă și pân'la urmă ea va fi a ta. (I, 1)

Așadar, totul ar trebui să meargă ca uns. Asta se întâmplă totuși numai în idile și comedii proaste. Adevăratele sentimente sunt încercate și călite în năbădăi și contradicții. Fratele nelegitim al lui Don Pedro, ticălosul Don John, îl convinge pe Claudio că ducele o dorește pe Hero pentru sine (III, 1). Tăișul este ascuțit: Claudio începe să creadă că

Prietenia-i crediucioasă-n toate,
Afară doar de dragoste. (II, 1)

E greu să-i refuzăm lui Claudio măcar și o fărâmă de orientare în mecanismele loialității, cu toate că în cazul său, din fericire, ele nu se aplică. Intențiile lui Don Pedro sunt curate: *Eu n-o să fac altceva decât* sd *învăț păsărelele să cânte și pe urmă o să le dau înapoi proprietarului.* [...] *Ascultă, Claudio, am făcut curte în numele dumitale și frumoasa Hero este câștigată* (II, 1). Ei și iată că tânărul Claudio este fericit! își exprimă dragostea în cuvinte siropoase. Si Hero este fericită! Un, doi, trei - sunt deja logodiți. Oh, cred că le-a mers prea ușor. Nu au avut de înfruntat dificultăți, și-au unit destinele fără prea mult *zgomot.*

Ca și cum fiecare l-a primit pe celălalt drept cadou. Numai să nu regrete mai târziu. Un asemenea *nimic* cum e dragostea nu e chiar un flecușteț, și nici o bombonică de înghițit. încrederea în lucrurile ușor dobândite e greu de câștigat. Sau nu o dobândești niciodată.

Steaua care „țopăie" a intrat într-un con de umbră. Don John, ticălos cum e, pune la cale o mistificare: cu ajutorul unei servitoare deghizate în Hero o compromite pe logodnică - „demonstrează" întregii curți că Hero are un... amant. Claudio nici nu a reușit să înghită încă bombonică, și deja simte că rămâne fără aer. Nici nu e de mirare ce hotărăște: *Dacă se întâmplă să văd ceixi deseară, n-o să mă mai însor cu ea mâine; am s-o fac de rușine chiar în biserică, la nuntă* (III, 2). într-un moment nefavorabil pentru ea - nevinovată în fața lui Dumnezeu și a lui Claudio - Hero își face griji că

Ah, nici nu știi cum otrăvește vorba rea iubirea. (III, 1)

Don John știe asta. Și mai știe și cum să otrăvească iubirea lui Claudio. Ceea ce nu știe însă Don John e faptul că Hero - în pofida firii ei liniștite și retrase - este o tânără foarte inteligentă. Inteligentă și cu adevărat îndrăgostită. Adică: știe să ierte. Să ierte până și ceea ce este cel mai greu de iertat: neîncrederea în dragoste, îndoiala trezită de sentimentele ființei iubite. Hero și Claudio vor mai trece încă prin multe. Din fericire acest fapt ține doar de acțiunea comediei, nu de problemă. Le va fi dat să cunoască întreaga ticăloșie umană. Şi abia
atunci vor învinge cu adevărat. Așa că merită! Merită să treci prin multe situații - și să le depășești - pentru a le învinge și a rămâne împreună, siguri că iubirea lor înflorește sub o stea dănțuitoare.

Cu Benedick și Beatrice lucrurile stau cu totul altfel. Pentru a cimenta de tabun început relația dintre Hero și Claudio, sunt necesare contrariile. Intre Beatrice și Benedick contrariile se sedimentează în ei înșiși. Cei doi îndrăgostiți reticenți și neîncrezători au nevoie de ajutor. Don Pedro, Leonato și Claudio aranjează situația astfel încât, chipurile neobservând prezența lui Benedick în apropiere, își povestesc „în taină" cum pare-se... Beatrice e îndrăgostită pe ascuns de prietenul lor. Momeala a fost înghițită! Benedick i-a crezut: *Mă iubește. Asta cere răsplată. [...] Am început să o iubesc îngrozitor. [...] Iat-o și pe Beatrice. Pe soarele ce ne luminează, e o fată frumoasă — ce mai, se vede cât de colo că e-ndrăgostită.* [...] *Dacă n-o să-mi fie milă de ea, voi fi un ticălos* (II, 3). Lucrurile sunt întocmai cum ne dorim noi să fie. E ușor să dai crezare unor cuvinte în care îți dorești să crezi.

O mistificare identică precum cea aranjată de duce lui Benedick plăsmuiesc Hero și camerista ei pentru Beatrice. Beatrice trage cu urechea și înghite momeala. Şi cum să nu o înghită când

Vezi, dragostea e după cum se-ntâmplă,

După cum Cupidonii ce-s de strajă
Ori trag cu arcul, ori întind vreo mreajă. (III, 1)

Beatrice a tras cu urechea la șușotelile prietenelor despre iubirea pe care i-o poartă Benedick. Iese din umbrar amețită: *Iubește, Benedick, te-oi răsplăti* (III, 1). Beatrice tânjește după dragoste. Fiecare tânjește. Nu ne e teamă decât de ridicolul iubirii neîmpărtășite. Caracterele tari au nevoie de prudență.

Prima declarație a îndrăgostiților gălăgioși îi surprinde, fără îndoială, chiar și pe ei. Timizi pe neașteptate, tăcuți, speriați de propria iubire.

BENEDICK:

Şi eu, care te iubesc pe dumneata mai mult ca orișice pe lume. Nu e ciudat?

BEATRICE:

Ba da, ciudat, ca un lucru de care nu am cunoștință. Şi aș putea să spun că dumneata ești ființa pe care o iubesc cel mai mult; totuși, să nu mă crezi, cu toate că nu te mint. Nu mărturisesc nimic și nu tăgăduiesc nimic. (IV, 1)

Din fericire, stinghereala dispare rapid și antagoniștii aparenți formează o pereche cu adevărat frumoasă: veselă, care se șicanează și se înțeapă atât de mult, pe cât de mult se iubesc. O iubire deplină și lipsită de hipersentimentalism. Jucată frumos sub steaua care „țopăie*[1].

Merită, merită cu adevărat să faci atâta zgomot și tărăboi pentru un asemenea *nimic.* Acțiunea comediei *Mult zgomot pentru nimic* geme de mistificări - unele nobile, menite să unească îndrăgostiții. Şi de ticăloșii - pentru a-i despărți. Fiecare formă pe care o poate lua dragostea are nevoie de un altfel de pinten. Şi ce frumos poate fi galopul! In doi. *Mult zgomot pentru nimic* este cea mai iradiantă dintre piesele lui Shakespeare. Da, e drept, există în ea și ticăloși. Da, există și o lume nedreaptă. Dar mai presus de toate strălucește steaua care „țopăie". Trebuie doar să poți, trebuie doar să vrei să întinzi spre ea mâna și deja... este a ta.

Strălucirea stelei este deopotrivă cu strălucirea soarelui. Doar că de departe. Şi totuși este accesibilă. Acest lucru înseamnă mult, foarte mult. Mai ales în lumea aceasta: în lumea lui Shakespeare; dar și în lumea noastră. Așa că, totuși... Haideți să țopăim și noi. Haideți măcar să încercăm!

Citatele provin din ediția William Shakespeare, *Mult zgomot pentru nimic*, în traducerea lui Leon D. Levițchi, în *Comedii,* 1-2, Editura Minerva, București, 1981.

Jurăminte de burlac sau
O picătură de gudron într-un butoi cu miere

Sunt vechi de când lumea și mereu hilare în inocența lor, jurămintele unor tineri naivi de a rămâne veșnic burlaci. Ca și fetele sărite de pe fix din *Sluby panskie* a lui Fredro, și burlacii convinși din *Zadarnicele chinuri ale dragostei* coboară în final garda și dau fuga vah/ârtej la altar.

Această comedie a ostenelilor amoroase trebuie narată pe rând. Abia atunci își revelează ea a doua față, acea dublă optică a lui Shakespeare care are o caracteristică neplăcută: chiar și cea mai dulce miere e „dreasă" cu o picătură de gudron.

Regele Navarrei se bucură de stima tuturor; este *cel ce-a moștenit desăvârșirea cât în om încape* (II, 1). Pentru a merita gloria nemuritoare, împreună cu trei curteni și prieteni ia o hotărâre cu foarte multe consecințe: *luptând din greu cu însăși vrerea voastră și cu puhoiul poftelor lumești* toți patru vor *duce un război sfânt.* Vor renunța la bucuriile trupului, dedicându-se în întregime filosofiei:

Iar curtea noastră-un soi de Academie
Contemplativ dedată pașnic artei. (I, 1)

Vreme de trei ani *cât trupul va posti, banchet dau minții!* Regele, Dumain și Longaville se dezic de *bucatele alese*, renunță la *lux, bogăție, iubire;* - da, și la iubire. Se opune doar al patrulea prieten, Berowne. Se îndoiește că sufletul într-adevăr se dezvoltă când privăm trupul de pasiunile firești. Nu crede în acest lucru,

Căci prea greu canon ar fi să-ți iei ce-ți iei:
Post, veghe, studiu, lipsă de femei! (I, 1)

Berowne recunoaște că știința și arta sunt nemăsurat de importante, dar prețul lor nu poate fi *un simț obișnuit* - nevoile și dorințele trupului. Diminuarea pasiunilor omenești echivalează cu reducerea personalității omului. Știința trebuie să reprezinte bucuria vieții, nu suferința ei. Numai armonia dintre simțire și intelect îi garantează omului împlinirea deplină. Totul în viață vine la timpul său, este Berowne de părere, și ritmul acesta natural al firii nu trebuie încălcat. Acest lucru este valabil și pentru rațiune, și pentru simțire. Tinerețea are dreptul de a-și împlini pasiunile, bătrâneții i se cuvine dreptul la reflecție.

Cine totuși este ferit de o scânteie de nebunie?... E limpede, sunt gata de orice sacrificiu. în ciuda împotrivirilor raționale, Berowne nu-și părăsește prietenii.

Mi-am dat cuvântul o dată... Nu, *doamne. Am jurat să stau cu tine!*
Și chiar de-am spus de ignoranță mult
Mai mult decât spui tu despre știință,
De ce mi am poruncit în scris ascult
Și zi de zi trei ani fac pocăință (I, 1)

Și Berowne semnează jurămintele de burlăcie. Nu pregetă totuși să-și avertizeze prietenii că

Și acel ce le-o-ncălca doar o clipită,
Rușinea lui să țină-o veșnicie;
Și mie mi-e ce-i ș-altora ispită!
Și-s sigur, deși par a mă scârbi,
Că fi-voi cel din urmă-n a le nesocoti. (I, 1)

Vorbește sănătos! Prietenilor le trec pe lângă urechi avertismentele lui Berowne. Ba, regele Navarrei își extinde jurămintele și asupra supușilor: le impune să *ducă o viață sfântă și austeră.* Imediat apar, bineînțeles, primele victime. Țăranul Costard, prins în tufiș cu Jaquenetta, este condamnat la o *săptămână încheiată de post numai cu apă și tărâțe* (I, 1) sub supravegherea lui Armado. Mai rău e că tântălăul Armado, *un gentilom ațos și un jucător* (I, 2), nici el nu e mai breaz: într-o clipită iubește *o fată de țară,* adică pe Jaquenetta, *pe care am prins-o, în parc, stând cu târtița aia cugetătoare de Costard* (I, 2). Jurămintele de burlac ale regelui și ale prietenilor săi pot naște încurcături frumușele. Ele prevăd un punct care stipulează ca *nicio femeie nu are voie să se apropie până la mai puțin de o milă de curtea mea [...] sub pedeapsa de a i se tăia limba.* [...] *Dacă vreun bărbat va fi văzut stând de vorbă cu o femeie înlăuntrul acestui răstimp de trei ani, va avea să îndure*
acea obștească rușinare la care-l va osândi hotărârea restului Curții (I, 1). Când colo ia să vezi - se zvonește că din porunca regelui Franței se îndreaptă spre Navarra, cu misiune diplomatică oficială fiica acestuia. Sfinte Sisoie! Se pare că Berowne ar fi spus într-un ceas rău

Când crești în zel, nu-i greu să-ți uiți de țel!
Cât timp cu zel studiezi să-mpaci dorința,
Uiți să-mplinești ce-ți cere trebuința.
Și, când ajungi să ai tot ce-ai râvnit,
Câștigu-i fort în flăcări cucerit. (1, 1)

Se pare că trei doamne de la curtea prințesei franceze au avut deja câteva contacte pasagere cu prietenii regelui de Navarra, care de curând juraseră că se vor supune la trei ani de abstinență. In afara faptului că e *spiritu-i tăios, unit cu vrerea* (II, 1), Maria vorbește despre Longaville numai la superlativ. Katharine îi ține isonul în privința lui Dumaine. Rosaline menționează înțelepciunea și veselia lui Berowne, bunul lui simț, simțul umorului și elocvența. Trei idealuri masculine în came și oase! *Domnițelor, n-ăți fi, ferească Sfântul! - îndrăgostite?* (II, 1) - a răbufnit prințesa. Tăcerea este grăitoare... Lucrurile par serioase, căci și cei trei prieteni manifestă un interes foarte viu față de domnișoare. Jurămintele de burlacie sunt amenințate! Se profilează clar trei povești de dragoste; ba chiar patru, fiindcă și regele *e lovit de simțăminte* față de prințesă, tot de la prima vedere. Totuși *se* ține tare: *decât să-și calce jurământul strașnic,* regele se hotărăște să nu o poftească pe prințesă și curtenele ei în *palatul lui pustiu,* ci să le *țină în câmp* (II, 1). Efort inutil, căci „otrava[11] funcționează, jurămintele sunt tot mai mult amenințate. Armado îl eliberează pe Costard și îl însărcinează cu o scrisoare de dragoste către Jaquenette. Ce să mai vorbim de tăntălăul de Armado - scepticul Berowne îl întâlnește pe Costard și îl însărcinează și el cu... o scrisoare de dragoste pentru Rosaline. El însuși este uluit de acest fapt:

De necrezut! Iubesc! Eu, ce-am prigonit iubirea!
Batjocoream duioasele suspine
Și, gâde crâncen, le pândeam în noapte [...]
Orb, zvânturatic, năzuros, fățarnic,
Copil-bătrân, pitic-uriaș, prinț-Cupid.

U

Cum? Eu iubesc?! Eu jinduiesc o soață?!

u

Plâng, gem, suspin, iubesc fără prihană. (III, 1)

Nu există comedie fără erori, poate mai mult din pricina speciei literare decât din cauza încurcăturii produse de Costard: scrisoarea lui Armado către Jaquenette - behăitul amoros al unui cretin - ajunge la Rosaline; în schimb, scrisoarea lirică a lui Berowne e citită de Jaquenette. Nu există nicio îndoială - Berowne s-a îndrăgostit până peste urechi. în sonet îi expune iubitei sale întreaga sa „ideologie":

Știința de e țel, te știu... și mi-e de-ajuns.
Cât de-nțelept e graiul atunci când te slăvește!
Cei ce te văd și vrăjiți sunt prea nătângi;
Că eu am fost vrăjit, de slavă vrednic sunt. (IV, 2)

Berowne este consecvent; de la bun început a încercat să-și convingă prietenii că numai prin sentimente poți dobândi cunoaștere și poți ajunge la esența artei și Inimosului. E totuși altceva să polemizezi cu prietenii, și cu totul altceva să îți dezgolești sufletul în fața unei femei. Trădarea jurămintelor plutește în aer. Deja nici nu mai plutește - se prăvălește peste ei: regele este îndrăgostit. Longville iubește și el. La fel și Dumaine. Versurile de dragoste se înmulțesc asemenea ciupercilor după ploaie. Le e rușine să recunoască, așa că fiecare dintre tineri iubește în secret și totodată toți se observă și se ascultă reciproc; în trădare prietenii caută justificarea propriei lor trădări. Numai Berowne se mai străduiește încă să păstreze distanța:

Când faci din carne — zee, știu că ești tu, iubire,
Din gâsculiță - zână... O, cruntă amăgire!
Ajută-ne, Tu, Doamne! Am rătăcit cărarea! (IV, 3)

Vorbește sănătos, scepticule! Tu însuți ești îndrăgostit până peste urechi. Hai să nu ne mai păcălim: toți cei patru prieteni și-au pierdut capul și a sosit momentul să recunoască asta:

Prieteni dragi, ne leagă-o taină sfântă...
Când humă ești, credința cum s-o ții?
De-a pururi marea cerul îl frământă
Și sângele nu-l poți zăgăzui.
Cum rostul vieții tot nu-l deslușim,
Firesc era ca toți sperjuri să fim. (IV, 3)

Berowne e deasupra tuturor: a avut dreptate de la bun început - nimeni dintre noi nu e în stare *rostul vieții a-l desluși.* Iar destinul tinerilor o reprezintă sentimentele. Și prin sentimente vor ajunge la frumos, înțelepciune și cunoaștere. Subiectul și obiectul desăvârșirii
masculine este femeia. Pentru ea și prin ea aspiri spre lume și la propria împlinire.

Mai bine mai târziu decât niciodată. Cei patru prieteni renunță la jurămintele lor nepotrivite. Morala este

evidentă, comedia se poate încheia. S-ar putea încheia, dacă n-ar fi... acea blestemată optică dublă cu care ne-a obişnuit Shakespeare! Şi dacă nu ar exista scepticul acela insuportabil numit Berowne. El umbrește oarecum bucuria prietenilor:

Allons! Neghina grâu n-a dat nicicând.
Dreptatea-n veci a fost al soartei faur.
Femeile-osândesc sperjurul gând.
Cu-aramă, greu vom cumpăra noi aur! (IV, 3)

Se va întâmpla chiar mai rău. Mult mai rău decât se teme Berowne. Prin *Zadarnicele chinuri ale dragostei,* Shakespeare face iubirii o plecăciune adâncă și foarte sinceră. Dar și în plecăciune nu se abține să răstoarne lentila, fie şi pentru un moment. Acest unic moment este totuși suficient pentru a privi totul dintr-odată într-o nouă perspectivă...

Prinţesa și curtenele ei își arată una alteia cadourile primite de la amorezii lor. Cu acest prilej îi zeflemesc nespus pe aceștia, li zeflemesc de frică - de teama zeflemirii propriilor sentimente, căci consideră că iubiții lor, atât de hotărâți în jurămintele lor de burlăcie, cu acele cadouri urmăresc doar să le răsplătească pentru că au râs de ei. Ca răzbunare, doamnele fac tot ce le stă în putință pentru ca fiecare dintre tinerii zeflemitori *să schelălăie, să se gudure și să implore* (V, 2). Şi chiar se ivește această ocazie: tinerele află că tocmai se apropie burlacii ascunși în spatele unor măști. Ele se hotărăsc, la rândul lor, să-şi pună toate măști pe chip: *ne vom masca de-asemeni, pe potrim măştilor lor...* schimbă între ele bijuteriile primite de la adoratori. După ce fac schimb de accesorii, fetele, cu masca pe chip, vor încerca să-şi recunoască iubitul. Va fi râs și răzbunare din plin, *așa vom face: renghiul vom juca și cu rușinea-n cârcă vor pleca* (V, 2). Curtezanilor legați prin jurământ de burlăcie li s-a găsit ac de cojoc.

Planul fetelor reuşeşte, ba chiar din plin. Reuşeşte spre marea lor satisfacţie dar, totodată, și spre satisfacția lui Shakespeare, care ne prilejuiește o altă reflecție pesimistă. Tinerii îndrăgostiți se compromit definitiv: înșelați de bijuterii se gudură pe lângă... iubita altuia. Accesoriile, aparențele se dovedesc mai sugestive decât cele care le poartă! îndrăgostiții nu curtează femeia la care se gândesc. Așadar poate că obiectul dragostei nu se află atât în obiectul dragostei, cât... în noi înșine. Poate ne îndrăgostim nu atât de obiectul dragostei, cât de noi înșine? De propria noastră *imagine* despre obiectul sentimentelor noastre...

Seduși de *iluzia aparenței* (V, 2), o alegem drept realitate. Ce este, la urma urmelor, aparența? Și ce este realitatea? Imperativul sentimentelor noastre sau obiectul acestora? In butoiul cu râs și în acceptarea blândă a sentimentelor se strecoară pe nesimțite o picătură de gudron.

Tinerele iartă totul. Fetele mereu iartă orice. (Din dragoste față de... ele însele). Cele patru tinere din *Zadarnicele chinuri ale dragostei* nu-și pot permite să rateze ocazia: e de ajuns un an de pedeapsă pentru nefericitele jurăminte de burlăcie, după un an de încercare, se vor mărita cu trădătorii. Şi cu această iradiantă promisiune a împlinirii se încheie comedia, idila cu versuri și cântece, acest elogiu al iubirii. Ce idilă frumoasă și un adevărat elogiu al iubirii împlinite, de vreme ce nici măcar nu vedem cui îi jurăm dragoste eternă.

Citatele provin din ediția William Shakespeare, Opere *complete. Comedii*, I, București 2007, *Zadarnicele chinuri ale dragostei* în traducerea lui Ion Frunzetti și Dan Grigorescu, p. 3—177.

A.

In urmărirea lui Puck

Theseu o iubeşte pe Hipolita şi aceasta îi răspunde cu aceleaşi sentimente. Demetrius o iubeşte pe Hermia, dar aceasta nu-i împărtăşeşte sentimentele. Lysander şi Hermia se iubesc. Helena îl iubeşte pe Demetrius, dar acesta nu-i răspunde cu aceleaşi sentimente. Cu timpul, acest întreg sistem de relaţii se complică peste măsură. Titania se iubeşte mai ales pe sine şi Oberon se iubeşte pe sine mai mult decât orice. Cu toate acestea, Titania manifestă o mare slăbiciune faţă de băieţi şi Oberon, de asemenea, faţă de fete. Tocmai s-au certat, dispu- tându-şi o *dulceaţă de băieţaş* (II, 1), pe care şi-l doresc amândoi. Acest pansexualism al perechii de creatori mitologici *ai visului unei nopţi de vară* reprezintă axa centrală a opticii prin care privim naraţiunea despre condiţia noastră emoţională.

Din întreaga comedie *Visul unei nopţi de vară* doar Pyram şi Thisbea, asemenea lui Romeo şi Julietei, ireproşabil de fideli şi statornici în sentimentele lor, reprezintă prototipul mitic al îndrăgostiţilor ideali. Tocmai de aceea s-au găsit în lumea aceasta sufocată de sex. Şi tocmai de aceea apar aici într-o ipostază caricaturală atât de hilară în teatrul de amatori al meşteşugarilor, adică în înfăţişarea grotesc de naivă a lumii reale a comediei. Şi în *Zadarnicile chinuri ale dragostei* avem un spectacol de teatru: Armado pregăteşte un spectacol pentru a o distra pe prinţesă şi cheamă în ajutor nişte prostănaci de talia lui. Ideea este similară, dar totuşi cu urmări diferite. Prostescul spectacol din *Zadarnicile chinuri ale dragostei* ne dă doar ocazia să râdem; în *Visul...* el are o funcţie cu mult mai complexă. Construcţia comediei *Visul unei nopţi de vară* are caracterul unei oglinzi triple: eroii se privesc pe sine în ipostaza lor nocturnă şi totodată, ca oameni ai nopţii, se privesc pe ei înşişi cum se comportă în timpul zilei. Şi în sfârşit, privind spectacolul meşteşugarilor, se urmăresc de fapt... pe sine - condensarea mitică a sentimentelor în oglinda strâmbă a teatrului. Şi, în general, nu observă că se uită şi râd, la urma urmelor, de ei înşişi.

Theseu se bucură de spectacolul meşteşugarilor sperând că, urmă- rindu-1, *ne-om desfăta-ncercând să desluşim / Tot ceea ce ascunde-a lor greşeală* (V, 1). Şi cu toate că toţi însurăţeii se vor desfăta într-adevăr din plin urmărind acest spectacol, niciunul dintre ei nu întrezăreşte un lucru esenţial: că este o oglindă în care se reflectă ei înşişi şi că această imagine este searbădă nu din cauză că actorii sunt nişte amatori inculţi, ci pentru că în oglinda aceea strâmbă a teatrului lor iubirea are o singură dimensiune: dimensiunea idilei. însurăţeii nici nu observă acest lucru; la urma urmelor, cel mai greu este să te vezi şi să te înţelegi pe tine însuţi.

Titlul piesei interpretate de meşteşugari este important: *Povestea scurtă, plicticoasă foarte a lui Pyram şi Thisbea, draga lui. O comedie tristă peste poate.* Tocmai din cauza faptului că pe cei care şi-au dat viaţa în numele iubirii nimic nu-i mai tulbură, nimic nu reuşeşte să întineze tristeţea sentimentelor lor. Sunt serbezi şi comici în ceea ce simt, căci iubirea trebuie abordată serios şi în strălucirea zilei, şi în întunecimea nopţii.

Nicicând nu-i dat iubirii adevărate
Să curgă lin şi fără tulburare (I, 1)

- spune Lysander. Adevărata dragoste - spune Shakespeare - nu este o idilă melancolică. Adevărata idilă este sinonimă cu lumea întreagă. Reprezintă lumina şi întunericul, raiul şi iadul.

Din toată comedia *Visul unei nopţi de vară,* singurul care nu iubeşte este Puck. Numai el se situează în afara sexului. E un drăcuşor, un spiriduş, cel mai bine ar fi să-l numim Aghiuţă. Cel mai nimerit îl surprinde Oberon care îl strigă pe Puck: *duh sprinţar* (III, 2). Incalculabil şi maliţios. El e cel care încurcă iţele destinelor omeneşti şi

Vor peţi-o amândoi, ce petrecere de soi!
Râd cu hohote, fac haz
Când se ntâmplă vreun necaz [...]
Dar nu-i nimic, grozav s-a potrivit
O glumă pân-la urmă a ieşit (II, 1)

La drept vorbind, Oberon e cel care se ţine de şotii nocturne, dar de punerea lor în practică se ocupă Puck. Deoarece el este singurul ferit de capcanele sexului, glumele şi încurcăturile lui încâlcesc sentimentele oamenilor. Puck este asemenea sorţii, şi asemenea... condiţiei noastre umane în care se află înscrisă scindarea interioară, dedublarea aspiraţiilor noastre şi receptarea lumii înconjurătoare, indiferent de voinţa umană. Puck este *solul poznaş* (II, 1), adică... propria noastră imaginaţie, straturile interioare contradictorii ale dorinţelor noastre diurne şi nocturne, care ne joacă feste triste în nesfârşita noastră călătorie spre mult visata desăvârşire a împlinirii. Puck sunt eu. Puck este fiecare dintre noi - pe propria noastră măsură. Dăm naştere în noi înşine la un Puck pe propria noastră măsură. *Eu fac grozăvii* (II, 1) - spune Puck. Despre noi vorbeşte: despre grozăviile care ne miră rând pe rând în noi înşine. Puck reprezintă de fapt străfulgerarea propriului suflet, obiectivizată, aşa cum dictează acţiunea comediei. Acest aghiuţă interior - creatorul fericirii şi nefericirii noastre, animatorul aspiraţiei noastre nicicând împlinită până la capăt. Animatorul unei năzuinţe neîmplinite.

întreaga acţiune a *Visului unei nopţi de vară se* bazează pe ciocnirea permanentă dintre reflecţiile subiective şi atitudinea faţă de sentimente. Când tatăl îi interzice Hermiei să se căsătorească cu Lysander, aceasta strigă: *Cu ochii mei aş vrea să vadă tata!* (I, 1). Fetele se plâng una alteia de necazuri cu iubiţii:

HERMIA:

Mă-ncrunt și-i sunt din ce în ce mai dragă. I-arunc mustrări, iubirea mi-o dă el. [...] Eu îl urăsc, el tot îmi iese-n cale.

HELENA:

E îl iubesc. El ură-mi dă și jale. (I, 1)

Nu are nicio importanță ce atitudine are față de noi obiectul adorației noastre. Importantă este numai atitudinea noastră față de obiectul adorației. în general, în dragoste obiectivismul nu-și găsește locul. Demetrius o iubește pe Hermia, cu toate că aceasta îl disprețuiește și nu o bagă deloc în seamă pe Helena, îndrăgostită de el, cu toate că *Ea nu e-n frumusețe mai presus* - spune Helena. Dar asta se întâmplă, deoarece *iubirea vede nu cu ochii, ci cu dorul* (I, 1); ba chiar mai mult decât atât:

Tot ce-i mărunt și fără niciun preț.

Iubirea schimbă-n limpezi frumuseți. (I, 1)

Să nu încercăm să deslușim cu ajutorul logicii labirintul cărărilor noastre nocturne, căci truda va fi în zadar. *Iubirea și mintea nu prea duc azi casă bună* (III, 1). Cu toate că aceste cuvinte le rostește prostănacul Fundulea, el are foarte mare dreptate. Mintea nu poate să cuprindă întregul univers al emoțiilor, al *visului,* aspirațiilor și năzuințelor acelor nopți, *la care filosofii nici nu au visat.* Publicul *Visului unei nopți de vară,* deopotrivă cu Puck, râde de neînțelegerile comice și de cochetăriile perechilor amestecate. De-a dreptul comice!... Pentru cei direct implicați în ele, evenimentele sunt tragice. Iată unde se ascunde și optica dublă: propria noastră percepție asupra realității și percepția interioară. Iată care este aici cruda optică shakespeariană.

Puck se justifică pentru încurcăturile pe care le-a produs și care au avut drept consecință complicarea sentimentelor îndrăgostiților: *Frumos s-a potrivit cum n-am crezut* (III, 1). La fel ca și atunci:

Când s-a trezit, Crăiasa [n. *tr.* Titania] *de-un măgar s-a-ndră- gostit* (III, 2)

Așa a vrut *soarta! De* vrerea ei nu ai scăpare. De altfel, lucrurile se întâmplă, de regulă, așa cum susține Puck:

Așa vrea soarta atotcârmuitoare,

Credința pune-n cumpeni și-n trădare De și ține unul credincios cuvântul,

O mie-n schimb își calcă legământul (III, 2)

Credința și necredința sunt deopotrivă privite prin optica dublă. Din perspectiva extraumană a lui Puck, nu facem o figură prea bună:

Proști sunt bieții muritori. (III, 2)

Cine spune asta? - Puck? Shakespeare?...

Visul „unei nopți de vară se desfășoară în irei dimensiuni simultane. In dimensiunea planului real al comediei avem de-a face cu o serie de neînțelegeri între îndrăgostiți, certuri, împăcări și, în general, totul stă sub semnul *happ-end*-ului. In cea de-a doua dimensiune - cea a basmului - sucul de panseluță are un efect miraculos:

Cei cărora pe genele adormite Le picuri sucul florii fermecate Se-ndrăgostesc de cea dintâi făptură Pe care-o văd când se trezesc din somn (II, 1)

Și deoarece Puck se înșală, îi picură lui Lysander pe gene seva fermecată, și nu lui Demetrius.

Vai, ce-ai făcut? Ce rău le-ai încurcat!

Văd că pe-un alt flăcău l-ai fermecat Și-ai preschimbat, lipsit de iscusință,

Statornica iubire n necredință (III, 2)

Ce basm crud. Creatorii nopții încurcă destinele umane fără scrupule. Puck nu are niciun pic de simțire - numai pornirea de a face șotii. Titania, aparent sensibilă, le poruncește idilic zânelor sale: *Voi să ucideți viermele din muguri,* altădată *Voi aripa liliacului s-o smulgeți, veșminte pentru elfi croind din ea* (II, 2). Obiceiuri pe bună dreptate

nu prea străine de practicile vrăjitoarelor din Macbeth, aplecate deasupra cazanului în care clocotesc vrăjile sufletelor omenești. Creatorii nocturni de basm sunt asemenea unor copii nemiloși care le smulg fluturașilor aripioarele. Cruzi, așa cum și noi putem să fim cu noi înșine. Căci ei sunt de fapt... noi. Noi înșine - creatorii propriei nebunii *nocturne.* Asemenea creatorilor de basm din *Visul...*, neînduplecați în dorința lor de a-și împlini visele.

în sfârșit, în cea de-a treia dimensiune a comediei - cea metaforică - sucul florii fermecate crește în noi înșine, pentru a ne scinda între ordinea zilei și nebunia nopții. E suficient un singur imbold, o picătură din seva aceea, și *nebunia închipuirilor sălbatice întunecă mintea* (II, 4) chiar și celui mai lucid dintre oameni. Stropiți cu sucul melancolic al florii fermecate, devenim ezitanți ca Demetrius care când din Hermia, când din Helena face obiectul dorințelor sau ca Helena nu ne simțim împliniți numai cu Demetrius, sau numai cu Lysander și întotdeauna undeva în substrat întrezărim umbra lui Demetrius sau Lysander... Sau ca Titania, spre surprinderea tuturor care nu sunt direct implicați, reușim să facem un ideal dintr-o persoană limitată, dintr-un măgar. Mereu scindați; într-o necontenită goană disperată; între rân- duiala zilei și nebunia nopții.

Noaptea de vară despre care este vorba în comedie este de fapt noaptea Sânzienelor și aceeași noapte în care se

adună hindușii ca în practicile tantrice să preschimbe profanul în sacru. Noaptea încălcării tabuurilor, noaptea *visului* despre împlinirea lucrurilor neîmplinite. O noapte a nebuniei - a libertății viselor descătușate din chingile normelor și obiceiurilor. Ielele sălbatice dezlănțuite în întunericul nopții, întreaga acțiune a *Visului unei nopți de vară* se desfășoară între doi poli: între noapte și zi, între ordinea apolinică și dezordinea dionisiacă. Această dualitate a lumii și a omului este reliefată de Puck:

Ai nopții iuți balauri sfâșie norii-n zbor;
Chiar adineaori ai dimineții soli luciră-n zare;
Strigoii, biete oști rătăcitoare,
Fugirăm gropi, iar tristele năluci Inmormântate-n valuri, la răscruci, în patul lor cu viermi se-ascund pe rând,
Şă nu-i găsească ziua pe pământ, în tainițele negre se-ascund iarăși;
S-au prins cu noapte crâncenă tovarăși. (III, 2)

Dușmanii se caută în zadar în bezna nopții. Neputându-1 găsi pe Demetrius, Lysander *se întinde aici* să se culce, spunând:
O, vino, binecuvântată zi! O clipă arată-ți zarea ta de foc, Să-l pot vedea și să-l ucid pe loc. (HI, 2)

Se înșală Lysander. Odată cu zorii dimineții, „dușmanul nopții“ stă la pândă în noi, se ascunde în adâncul inconștientului și așteaptă un alt ceas al întunericului, unul mai potrivit. Clipa nopții o așteaptă - în noi înșine.

Se înșală și Demetrius atunci când strigă:
Plăti-vei scump că-ți râzi de mine! Așteaptă tu, că zorii vin acum
Şi-o să vedem. [...]
Dar n-ai tu grijă: mâine vei pieri. (III, 2)

Vin zorile, dar nu se întâmplă nimic. în timpul zilei, dușmanul nu mai e dușman.

Şi Helena, obosită de coșmarul din timpul nopții, visează la zorii zilei, la restaurarea ordinii și liniștii:
O, *noapte neagră, haide, zbori mai iute!*
Ridică-te, lumină, peste zări!

Şi tânjește după somn:
Tu, somn, ce pleoapa-nchizi durerii grele,
O, fură-mă de-ndat' durerii mele. (III, 2)

Şi Helena se amăgește. Căci oare visul ne poate elibera de noi înșine?... Ba chiar dimpotrivă - mai mult ne adâncește în propria noastră beznă. Puck are, la urma urmelor, dreptate când spune că *ziua sperie năluca întunericului* (III, 2), dar o sperie numai până la lăsarea următoarei nopți.

Intrând în „nebunia nopții", suntem tentați să renunțăm la principii și la toate strălucirile „ordinii diurne". Lysander o părăsește pe Hermia, și Demetrius îi întoarce spatele, Titania - înnebunită de Fundulea - i-1 cedează fără rezistență lui Oberon pe băiețașul care fusese pricina unei atât de înverșunate dispute. Noaptea răstoarnă întreaga ierarhie a valorilor zilei. Şi în ritm constant, ziua restaurează din nou ordinea. Așadar, în zori de zi

Pleca-vor spre Atena veseli foarte,
Prieteni credincioși până la moarte (IV, I)

Se vor întoarce. Fără îndoială. Toți se vor întoarce în zori de zi la dimensiunea ordinii ateniene... Dar vor duce cu ei acasă și *toate aceste întâmplări ce* par *amăgirea unor vise rele,* acea realitate cețoasă a unei lumi diferite noaptea de ziua; o altă dimensiune a visării, versiunea nocturnă a personalității umane.

Cât de caracteristică este truda cu care Lysander se străduiește să recreeze evenimentele nopții trecute:
Stau încă-n ceasul cel nehotărât, în cumpăna de vis și de trezie...
Dar nu știu toate cum au fost să fie.
Şi nu-nțeleg cum am ajuns aici. (IV, 1)

Iată! Din nou una dintre fațetele personalității noastre este parțial încețoșată. Dar nu dispare - doarme undeva în regiunile subconștientului. In zori de zi, ea își găsește din nou drum spre suprafață și împinge în adânc, în subconștientul latent, fațeta opusă. Şi așa ne ducem viața într-o perpetuă oscilare între ambii poli ai personalității noastre. Trăim *dezordonat, pe jumătate adormiți...* Plini de antagonism interior, la fel ca Demetrius, uluiți ziua de noua noastră înfățișare:

Eu, mânios, i-am urmărit.
Helena, mânată de iubire, m-a urmat.
Dar nu știu ce puteri necunoscute
Topit-au precum neaua-n primăvară
Iubirea pentru Hermia, ce-ndată
Mi s-a părut o ștearsă amintire
A unei jucării ce mă-ncânta în zilele copilăriei mele.
Şi-ntreaga mea iubire și credință, s-a-ntors către Helena. (IV 1)

In marea metaforă a dualității existenței umane se aranjează declarațiile îndrăgostiților treziți, buimăciți:

DEMETRIUS:

Tot ce-a trecut e-așa nelămurit Precum un munte mic, pierdut în neguri.

HERMIA:

Iar mie-mi pare că mă uit cruciș. Şi orice lucru-l văd de două ori.

HELENA:

La fel și eu: Demetrius îmi pare - Un giuvaier care-i al meu pe veci Şi în același timp nu e al meu.

DEMETRIUS:

Ce credeți? Ne-am trezit?

Precât îmi pare, e totul încă vis. (IV, 1)

Iată: *i-al meu* și *nu-i al meu*... în labirintul *cețos* și *neclar* al interiorului uman, unde totul se dublează, se întâmplă pe rând

să dormim, să visăm, simțindu-ne în același timp noi înșine și străini. Identitatea noastră se întemeiază pe această dualitate. Deplină abia prin scindarea interioară.

Că toate sunt mai pătimaș vânate decât gustate...[6]

- spune Gratiano în *Negutătorul din Veneția* (II, 6). La fel ar fi putut spune și Demetrius și Hermia, Helena și Lysander. Fiecare ar trebui să repete asta după Gratiano, dacă izul angoasei nu i-ar reține de la a se arunca în abisul viselor conștiente și inconștiente.

Caracteristic este și cum primește Theseu povestea îndrăgostiților despre ciudățeniile ultimei nopți de dinaintea nunții. Să nu uităm: e vorba despre ultima noapte dinaintea jurămintelor maritale. Şi iată că Theseu pur și simplu... nu crede în povestea asta.

Dar nu știu câte or fi adevărate. [...]

Că doar îndrăgostiții și nebunii Cu mințile mereu înfierbântate

Văd năluciri pe care nicidecum nu le înțelege dreapta judecată Lunatecul, poetu', -ndrăgostitul Sunt întruparea nchipuirii. [...]

HIPOLITA:

Dar [...] preschimbarea cugetelor lor Nu par deșarte-nchipuiri,

Mărturisind un dram de adevăr,

Ciudat, ce-i drept, ciudat din cale-afară. (V, 1)

In pofida argumentelor Hipolitei, Theseu nu crede. Pur și simplu nu înțelege că realitatea are cel puțin două dimensiuni. Theseu nu poate să înțeleagă acest lucru. El nu e *lunatec, poet, îndrăgostit-*, la fel cum Oberon și Titania sunt stăpânii absoluți ai nopții, ai dimensiunii imaginației și reveriei, la fel și Theseu întruchipează ordinea apolinică a zilei. Dimensiunea nopții îi este inaccesibilă.

Să nu uităm că, în timpul acestei nopți de halucinații erotice, în fiecare moment, unul dintre cei patru îndrăgostiți din Atena adoarme, apoi se trezește într-o cu totul altă dimensiune, într-o cu totul altă situație și relație cu cei din jurul său. Iată, Hermia s-a trezit speriată, strigând:

Ajutor, vai, ajutor! Ah, ce vis! Vai, tremur, deși ochii i-am deschis! (II, 2)

Surprinderea nu o părăsește nici pe regina *șotiilor nocturne.* După ce vraja care o ține pe Titania fascinată de Fundulea se rupe, aceasta se freacă la ochi, uluită:

Năprasnic vis, iubite! Se făcea că-ndrăgisem un măgar urât...

(IV, 1)

Cu acest măgar s-a desfășurat visul-nevis sexual orgiastic al Titaniei. Cu măgarul - falusul uriaș, titanul potenței, dar și simbolul prostiei. Această simbioză de prostie și sex reprezintă în „visul" Titaniei răsturnarea balanței trăirilor: respingerea spiritualului și a sublimării - scăldarea în corporalitate pur fiziologică. Şi pentru Fundulea „visul" reprezintă o răsturnare, dar în sens contrar celui al Titaniei. Pentru bădăranul incult reprezintă realizarea visului despre sublimare, liric, idilă. Despre o latură a existenței care îi este, de altfel, ascunsă.

Putem să facem prinsoare laolaltă cu Hermia că tot ceea ce s-a întâmplat în noaptea aceea a fost *doar un vis,* după care revin strălucirea zilei și ordinea realității ateniene. Dar o asemenea premisă și așa nu ar schimba nimic în dimensiunea metaforică a *Visului unei nopți de vară.* într-adevăr, în final, Puck își ia rămas-bun de la public cu un sfat bun despre ce trebuie să creadă în legătură cu piesa urmărită:

Umbre suntem, umbre-abia;
De v-am supărat cumva,
Socotiți că ați visat
Tot ce v-am înfățișat. (V, 2)

---

[6] William Shakespeare, *Neguțătorul din Veneția,* în traducerea lui Gala Galaction, în *Opere,* II, Bucureşti, 1955, p. 173.

însă Puck este șiret. Ştie foarte bine că nu este așa cum zice, că nu sunt doar basme și că nu doar pe vis s-a întemeiat întreaga noapte a grozăviilor. Chicotește probabil undeva deoparte, ca un drăcușor! Chiar dacă totul a fost doar un vis, se amăgește Hermia, *doar un vis.* în codrul de lângă Atena s-a petrecut ceea ce la umbra zilei ateniene șe înfiripă ascuns adânc, undeva în noi înșine - pasiunea nopții, într-adevăr, Oberon susține că

Vor crede toți, când s or trezi în zori
C-a fost doar vis, părelnice-ntâmplări (DI, 2)

dar oare putem avea încredere în creatorul nocturn de vise, continuând să dormim liniștit?... Şi oare îl crede cineva dintre cei care, gonind după Puck măcar o dată în viața lor, au fost atinși de aripa nebuniei?...

Citatele provin din ediția William Shakespeare, Opere *complete. Comedii,* I, București 2007, *Visul unei nopți de vară* în traducerea lui Dan Grigorescu, p. 913-1036.

O *seamă de întrebări*

Shylock, eroul din piesa *Negustătorul din Veneția,* nu este unul și același cu eroul principal al comediei (Antonio), fiind doar un personaj marginal. La fel și în *Iuliu Cezar,* dar din cu totul alte motive. Dacă *Negustătorul din Veneția* ar fi fost, de pildă, intitulată *Evreul din Veneția,* piesa s-ar fi transformat probabil într-o tragedie. In schimb, dacă eroul din titlu este negustătorul Antonio, întreaga lui istorie cu final fericit este calificată drept comedie, iar potențialul strat tragic al piesei este cosmetizat cu aroma comediei, cu un conținut destul de aerisit și insipid, de altfel. Să fie oare vorba despre șiretenia dublei optici shakespeariene? Relativismul lui intransigent în observarea și judecarea fiecărei probleme omenești și a fiecărui fenomen? Sau poate - exact! și asta ar putea intra în calcul - e doar o greșeală de compoziție? Nu primim un răspuns. JLa Shakespeare nu există niciodată răspunsuri definitive și univoce. întrebările reprezintă mereu un avertisment.

Tânărul și bogatul negustător Antonio *nici el singur nu știe de ce e așa de trist.* Totul îi merge în viață de minune; tristețea lui Antonio este, se pare, un dat al naturii. Oftează cu resemnare:

Iau lumea, Gratiano, drept ce este:
O scenă! Fiecare-și joacă rolul,
Şi-al meu e: să fiu trist. (I, 1)

Nu e adevărat! Cehov ar fi revoltat. Din declarația lui Antonio, făcută în pragul acțiunii, despre rolul său tragic, nu rezultă nimic. Ba chiar dimpotrivă: peripețiile lui Antonio contribuie pe deplin la încununarea senină a comediei. Celebra pușcă a lui Cehov, încărcată în primul act, nu se va descărca în finalul *Negustătorului din Veneția.* Să fie doar o întâmplare? O greșeală? Din nou, doar șiretenia ascunsă în optica shakespeariană ce ne oferă o perspectivă diferită?

Prietenul lui Antonio, Bassanio, și-a risipit întreaga avere. Totuși, nu renunță:

Pot să-ți arăt tot ce pun la cale,
Ca să mă izbăvesc de datorii. (I, 1)

Şi Bassanio îi mărturisește prietenului său ce impresie a făcut asupra lui frumusețea Porției și... averea ei. Ba nu, ordinea este cu siguranță invers: Bassanio este fermecat de zestrea fetei, dar și de frumusețea ei. Da, este îndrăgostit. Dar mai presus de orice este falit și trebuie să se vândă bine cât mai repede. Iubirea aceasta, trebuie să recunoașteți, este puțin cam ambiguă și nu prea te face să crezi orbește în „sentimentul pur“ al lui Bassanio, de care în mare măsură atârnă întreaga acțiune a comediei. Să fie oare o greșeală sau avem de-a face din nou cu insuportabilul scepticism al lui Shakespeare, care îi privește pe oameni și problemele lor cel puțin într-o optică dublă?

Trebuie neapărat să facem o precizare foarte importantă: *Negustătorul din Veneția* funcționează deopotrivă în două dimensiuni care, în mare măsură, se anulează una pe cealaltă: psihologică și de basm. Dimensiunea basmului se întrepătrunde și se împletește cu realismul psihologic; ambele convenții se sprijină reciproc sau una o exclude pe cealalată în ansamblul care motivează anumite fragmente ale acțiunii. Ceea ce este - ca iubirea lui Bassanio pentru Porția, de pildă, sau dorința nestăvilită a lui Shylock de a-i smulge inima din piept lui Antonio - ambiguu și cam lipsit de gust, în categoriile convenției psihologice, se încadrează remarcabil în dimensiunea alegorică a basmului.

In mod cert, de planul basmului ține și găselnița tatălui Porției, fundamental pentru acțiunea comediei: înainte de a muri, *a închipuit o loterie cu trei lăcrițe: de aur, de argint și de plumb, din care cel ce va alege pe cea după gândul lui, te alege chiar pe dumneata* [Porția] (I, 2) și te va lua de soție. Şi iată și *lăcrițele:*

De aur este prima și-are scris „Pe mine cin'm-alege dobândește Ce inima atâtora poftește A doua, de argint, făgăduiește:
„Pe mine cin'm-alege Cu ce i se cuvine se alege".
De plumb a treia e, de plumb și scrisa-i:
„Pe mine, cin'm-alege Aruncă la-ntâmplare,
Dă-n trăsnet tot ce are“...
[...]

PbRTIA:

Intr-una, prințe, e portretul meu;
Pe ea de-o nimeriți, a voastră sunt... (II, 7)
A

întreaga mașinație a lăcrițelor nu are, evident, nimic în comun cu realismul și respinge în mod ostentativ orice probabilitate psihologică.

Dacă ar fi să le băgăm în seamă, ar părea ceva absurd că fiecare pețitor este de acord să jure că

Dacă dau greș,
Să nu poftesc în viață-mi niciodată,
Cu vreo fecioară, cămin căsătoresc. (II, 9)

Porția are foarte mare dreptate când își evaluează concurenții:

Acești nerozi, plini de idei, atunci
Când e s-aleagă — din prea mult duh ce au —
Ei pierd a lor înțelepciune întreagă. (II, 9)

E limpede: toți ducii și aristocrații care se străduiesc să obțină mâna frumoasei și bogatei Porția sunt niște nătărăi învederați, de vreme ce la o *loterie^* copilăresc de simplă nu sunt capabili să arate sipetul corespunzător. Intr-o piesă realistă sau psihologică, pur și simplu am face din mână a lehamite și ne-am ocupa timpul citind ceva mai de soi. In convenția basmului scenic, acest fapt se încadrează perfect.

Dorind ca Bassanio să poată concura și el cu fruntea sus pentru mâna Porției și în sipetele ei să-i găsească portretul de fată (sau banii ei), Antonio se învoiește să îi servească drept chezaș, împrumutând banii de la Shylock. Totuși, tranzacția nu este deloc ușoară. Cămătarul este evreu ortodox și ostil față de creștini. Le spune drept în față: *Voiesc să cumpăr de la voi, să vă vând marfă, să stau cu voi de vorbă, să mă plimb cu voi —și așa mai departe... Dar nu vreau să mănânc cu voi și nici să beau cu voi, nici să mă rog cu voi.* Asta le-o spune drept în față, iar în barbă comentează:

Cum seamănă cu vameșul fățarnic!
Urăscu-I, fiindcă e dintre creștini,
Dar și mai mult: căci, în prostia lui,
Dă bani fără dobândă și coboară,
Aicea, în Veneția, dobânda.
De pot să-l prind cândva, Ia strâmtul lui,
Cu el voi sătura străvechea-mi pică.
Pe neamul nostru sfânt el are ură,
Şi chiar unde se-adună negustorii El râde de afacerile mele,
De-al meu câștig, zicându-i camătă...
Cu jurământ mă jur: nu l voi uita! (I, 3)

Așadar, chiar la începutul acțiunii, încă înainte să se pornească întreaga avalanșă de evenimente, ura lui Shylock față de Antonio este sălbatică și absolut convingător motivată - religios, profesional și ca
reputație. în Shylock evreul ortodox se simte înstrăinat, cămătarul amenințat, iar omul umilit în demnitatea sa. Idealizat de toți, Antonio - care la drept vorbind este într-adevăr generos, onest și foarte devotat prietenilor săi - totuși îi disprețuiește pe evrei și în mod public îl împroașcă pe Shylock cu ocări. Rasismul respingător al lui Antonio fură plăcerea de a se bucura de cinstea sa poleită. Insă aici autorul „comediei" își arată ghearele dramatice: răstoarnă proporțiile în așa fel, încât Shylock, defăimat de Antonio și demn de compasiune, este un om... respingător din toate punctele de vedere. înfiorător de zgârcit - de exemplu, consideră că servitorul său are un mare cusur, căci nu-i *rău poznașul..., dar vajnic papă-tot!* (H, 5). Dar Shylock este de-a dreptul obsedat de ura sa față de creștini; invitat la masă la Bassanio, hotărăște:

Dar vreau să merg din ură, să mă satur La un creștin bezmetic... (II, 5)

Nodul dramatic dintre Antonio și Shylock pare strâns legat din punct de vedere psihologic, iar antipatia noastră față de eroi împărțită pe bună dreptate. Dar iată că Shakespeare din nou face o voltă în convenția basmului. Propunerea de tranzacție pe care i-o face Shylock lui Antonio nu este mai puțin fascinantă decât *loteria* tatălui Porției:

Poftiți la un notar și iscăliți Sinetul cuvenit - și această șagă:
De nu veți răfui, la timp și foc,
Cutare și cutare sumă, după Cuvântul din sinet, atunci amenda Să fie socotită drept un funt Din scumpa voastră carne, luat, tăiat,
Din trupu-vâ, de unde voi voi... (I, 3)

Ce bine: un funt de carne vie drept, chezășie a împrumutului! Chiar și cămătarul cel mai lovit de nebunia urii poate propune așa ceva numai și numai în convenția metaforică a basmului.

Subiectul este dezvoltat de o acțiune paralelă, pe care autorul „comediei" o inserează între firul tragic și cel idilic al piesei. Fiica lui Shylock, Jessica, s-a îndrăgostit până peste poate de un creștin. Fata este într-o foarte mare dilemă:

Ce urâcios păcat hrănesc în mine:
Să simt rușine că-s copilul tatei!
Cu toate acestea, dacă, după sânge,
Sunt fata lui, nu sunt și după duh.
Lorenzo scump, de-ți ții cuvântul dat Acest război cu mine va-nceta:
Mă creștinez și sunt soția ta! (II, 3)

Nu, Jessica nu va fi dezamăgită - *Blestem să am de n-o iubesc din suflet1* - jură Lorenzo. *Ea va fi stăpâna sufletului meu de-a pururi* (II, 6). Bineînțeles, îi urăm numai bine perechii de îndrăgostiți, spre deosebire de avarul măcinat de ură. Nu putem totuși să nu recunoaștem că fuga Jessicăi de acasă - cu un creștin și, mai presus de orice, cu o parte din averea tatălui! - este pentru Shylock, fără îndoială, o lovitură cumplită. Mai mult decât atât: cămătarul primește o serie de lovituri deodată. Disperat, evreul bombăne: *Copila mea! O, banii mei! [...] O, banii mei! [...] furați de fata mea!* (II, 8). Și-a pierdut fiica, a pierdut banii, fiica a trădat credința străbună și și-a jefuit propriul tată. E suficient să o iei razna de tot.

Realitatea lui Shylock este fără îndoială mai bântuită decât cel mai mitic coșmar. Acest Lear și Othello evreu are dreptul să-și piardă mințile. Sau - să reacționeze. Și tocmai atunci, când Shylock se află în culmea disperării, vine salvarea - ocazia mult-visată de a se răzbuna cu vârf și îndesat: Antonio a dat faliment; în baza legii, Shylock are dreptul să reteze din trupul acestuia un funt de carne vie.

Și iată cum basmul metaforic revine în convenția psihologicului. Să citim: este unul dintre cele mai mari și mai puternice monologuri din creația shakespeariană. Când Salarino își exprimă convingerea că *dacă* Antonio *dă greș, tu n-o să-i iei din carne... la ce ți ar fi bună?* - Shylock răbufnește:

La momit peștele!... Dacă altceva nu va hrăni, va hrăni răz bunarea mea! El m-a terfelit; m-a păgubit cu o jumătate de milion; a râs de mine când pierdeam; m-a luat în zeflemea când câștigam; a hulit neamul meu; mi-a zădărnicit afacerile; m-a răcit de prieteni; mi-a ațâțat dușmanii!... Și pentru care cuvânt?... Pentru că sunt evreu!... Evreul n-are ochi?... Evreul n-are mâini, organe, nu e slab, și nu e gras, n-are simțuri, dureri și patimi?... Nu *se hrănește și el cu aceeași hrană? Nu-l rănești cu aceleași arme?... Nu zace de aceleași boli?... Nu se vindecă cu aceleași leacuri? Nu-i e cald și nu-i e frig și lui, tot vara și tot iarna, ca și creștinul?... Dacă mă înțepi, nu sângerez? Dacă mă gâdili, nu chicotesc? Dacă îmi dai otravă, nu mă sfârșesc?... Și dacă voi ne asupriți, noi să nu ne răzbunăm?... Dacă suntem la fel cu voi, în toate celelalte, vă vom semăna și întru aceasta! Dacă un evreu asuprește pe un creștin, care este smerenia creștinului? Răzbunarea! Dacă un creștin asuprește pe un evreu, care va fi răbdarea evreului, după câte a văzut, la voi, creștinii?... Răzbunarea, vezi bine! Neomenia pe care mi-o predici, voi face-o faptă și, ar fi rău, dacă n-aș trece dincolo de ce m-ai învățat!...* (HI, 1)

în monologul lui Shylock, argumentele cad asemenea grindinei. Găsim motivația justificată psihologic a îndărătniciei demente și a intențiilor
alienate ale personajului. Și, totodată, mai presus de problema personală a lui Shylock, în acest monolog găsim învinuirea creștinilor de ticăloșia antisemitismului și mai ales marele manifest antirasist al lui Shakespeare, manifestul unui umanist. Și poate ar fi totul moral și univoc, dacă n-ar fi faptul că Shylock - chiar dacă are dreptate, chiar dacă, într-adevăr, suferă nefericit și umilit - este din fire... o lichea. O lichea invidioasă și josnică, avară și nemiloasă. Există aici o fisură. Adică ar fi una, dacă Șhakespeare ar fi dorit să fie moral și univoc în pledoaria sa. Dar nu vrea. Și datorită acestui fapt, în aparenta violare a moralității pledoariei, în această șubrezire a forței de acuzare a monologului există ceva neverosimil: întreaga profunzime a umanismului shakespearian care cere respect deplin chiar și față de cea mai josnică lichea. Prin această fisură transpare măreția. Paradoxul e doar aparent.

Și din nou, aproape imediat, alunecăm în vaporii scânteietori ai basmului. Bassanio s-a băgat și el la *loterie.* Porția, îndrăgostită, îl privește cu entuziasm, atunci când acesta se apropie pentru a-i arăta sipetul, bineînțeles, cel adevărat:

Și cum el merge!... tot atât de falnic,
Dar mult mai iubitor decât Alcide Când răsturnă tributul de fecioare,
Pe care Troia îl dădea, cu plânset mult,
Balaurului mării. (IU, 2)

Porția este orbită de dragoste. Alcide (Hercule) l-a salvat pe Laomedon, regele Troiei, de un monstru marin nu din dragoste față de fiica acestuia, ci pentru a obține în schimb o pereche de cai. Porția nu are nicio îndoială că Bassanio o izbăvește de feciorie mânat doar de dragoste pură. Și chiar dacă el se comportă ireproșabil, noi știm că Bassanio este ruinat și averea Porției reprezintă singurul lui colac de salvare. Dar e un tânăr deștept: a indicat tăcrița adevărată! - cea de plumb! Conform dorinței tatălui ei, Porția este premiul primit de cel care *nu judecă după*

aparențe (III, 2). Oare chiar așa să fie? Oricum, tânărul risipitor meii degrabă a zărit averea fetei, decât grațiile și farmecele trupești și sufletești...

Dar haideți să nu mai căutăm nod în papură. La urma urmelor, e doar un basm, o comedioară de dragoste ușoară cu un happy-end obligatoriu. Deja se apropie - deja sub ochii noștri se perindă trei perechi de îndrăgostiți. Porția și Bassanio, Jessica și Lorenzo și - cum altfel - cei doi confidenți, Nerissa și Gratiano. Pentru ca toată lumea să fie la fel de fericită ca și ea, Porția declară că îi va plăti lui Shylock datoriile lui Bassanio, fapt care îl dezleagă pe Antonio de obligația de a-i da evreului un funt din propriul său corp. Dar lucrurile nu stau așa de simplu: termenul înapoierii datoriei a trecut, Shylock nu mai vrea
banii înapoi. Vrea să ducă la îndeplinire prevederea zapisului și nici măcar nu încearcă să-și mascheze adevăratele motive:

Nu *pot, nu vreau să dau nicio pricină*
Decât o grea mânie
Şi ura neagră ce-i port acestui om. (IV, 1)

Ca și pe Othello obsesia trădării, pe Shylock îl macină obsesia urii. Acest fapt îi oferă autorului comediei ocazia de a atinge, fie și în treacăt, o problemă încă și mai complexă decât consecințele rasismului și discriminării. Dogele îl întreabă pe Shylock:

Cum poți s-aștepți tu milă, când n-o dai?... (IV, 1)

A

întrebarea se încadrează în categoriile atitudinilor elementare ale relațiilor interumane. Totuși răspunsul va avea un cu totul alt caracter - va construi un mesaj adecvat basmului; o poveste în care un urât cămătar evreu va fi înfrânt exact cum se cuvine, iar frumoșii îndrăgostiți vor fi răsplătiți pe măsura iubirii lor. Şi totul datorită unei... fete! Ea - Porția - se dovedește cea mai înțeleaptă și mai șireată - ce mai, e doar femeie! - dintre toți. Deghizată în avocat, soluționează chestiunea în fața Curții venețiene. Cu toate că:

Nu-i putere în Veneția care să schimbe
O lege în ființă! (IV, 1)

iar Shylock are dreptul să-i ceară lui Antonio un funt de carne vie din propriul său trup. Porția mai întâi face apel la milostenia cămătarului. Când acest fapt rămâne, în mod evident, fără efect, tânăra îl împinge pe Shylock în capcana logicii:

Sinetul nu-ți dă niciun pic de sânge.
Cuvântu-i lămurit: „un funt de carne".
Fă după zapis: ia-ți un funt de carne.
Dar dacă, la tăiat, tu vei vărsa
Un strop de sânge creștinesc: moșia ta
Şi-averea-ți, după legea Veneției,
Trec, dintr-odată, în mâna statului... (IV, 1)

La adăpostul logicii stă la pândă demagogia. Ca de obicei, eficientă: Shylock este forțat să-i lase averea fiicei de care s-a dezis și... să se creștineze. Morala e morală, basmul - basm, dar cu botezul acesta autorul „comediei" s-a cam grăbit și încă destul de rău. Şi totuși, nimeni nu pare să bage în seamă acest lucru. Nu e vremea să
facem asta; trei perechi de tineri căsătoriți și, scăpat ca prin minune - o minune înfăptuită de demagogia juridică - Antonio, înconjurați de cântece și de decorul parcului deasupra căruia strălucește luna, petrec într-o atmosferă bucolică, poznașă și erotică. Comedia s-a încheiat. Şi nedreptățile au fost oare îndreptate? *Şi pata mea?...* în *Neguțătorul din Veneția* nu există un Sganarel. Nimeni nu pune întrebări nepotrivite.

Şi totuși, deasupra acestei piese stranii plutește o serie de întrebări despre ordinea lumii prezentate. O lume dintre cele mai dificile de pus în scenă din întreaga creație shakespeariană. Lumea *Nuguțătorului din Veneția*, care pare oarecum imposibil de transpus în realitatea palpabilă a teatrului, cochetând mereu cu univocul - cam așa este această lume a comediei, oscilând între realism și psihologic, pe de o parte, și lipsa de legități a basmului.

Acest basm-comedie despre un *neguțător din Veneția* datorează locul său în canonul creației shakespeariene - e oare o poziție binemeritată? - mai ales minunatului material scenic din care este creat personajul lui Shylock. Acesta însă - dacă își începe existența pe scenă - trebuie să conducă inevitabil la o fisură și mai puternică a lumii interioare a comediei, care chiar și fără asta dă naștere la o mulțime de întrebări. La obiect și importante; și încă alte câteva întrebări, pe care cu siguranță Shakespeare ar fi vrut să le evite. Sau poate nu?...

Citatele provin din ediția William Shakespeare, *Neguțătorul din Veneția*, în traducerea lui Gala Galaction, în *Opere*, II, București, 1955, p. 129-256.

„Mi-e dor să-mbrac o haină de paiață“[n]

Una dintre sursele comediei *Cum vă place* îl constituie poemul anonim din secolul al XlV-lea *Povestea lui Gamei*yn. Se observă de la prima vedere: din această comedie poetică transpare aura unei idile cavalerești medievale. Totuși, Shakespeare n-ar mai fi Shakespeare dacă nu ar transforma totul în felul său propriu și nu ar arunca ocheade indiscrete în culisele pastoralei.

Un Duce bun a fost *surghiunit de frate-său mai tânăr* (I, 1), maleficul Frederic. în tot acest timp, într-o familie aristocratică se întâmplă același lucru: în ciuda testamentului lăsat de tată, Oliver cel rău nu-i asigură fratelui său mai mic, bunului Orlando, îngrijirea și educația necesare. Ducele se află în exil, Orlando părăsește casa părintească; schema alb-neagră a baladei medievale este deja schițată.

Numai *Rosalinda, fiica Ducelui alungat,* nu a *plecat și ea în surghiun cu tatăl ei,* [...] deoarece *fiica noului duce* [a lui Frederic], o *cunoaște din leagăn; au copilărit împreună și o iubește atât de mult, încât sau ar fi urmat-o în surghiun, sau, rămasă singură la Curte, s-ar fi prăpădit de dorul ei* (I, 1). Ambele domnișoare rămân așadar la curtea uzurpatorului și le merge chiar foarte bine. Să tragem cu urechea la primul lor dialog:

ROSALINDA:

Ce-ar fi să născocim ceva? Ce-ai zice dacă ne-am juca de-a dragostea?

CEL1A:

O, nu! Te rog iubește ca-ntr-un joc, dar nu te-ndrăgosti cu dinadinsul. Nu duce jocul ăsta prea departe, oprește-te cât nu e prea târziu ca să-l plătești cu o inocentă îmbufnare... (I, 2)

O, și ce le trece mucoaselor prin cap! Nu se gândesc ele la floricele, păsărele: nicidecum, sunt fete hotărâte. înainte să se îndrăgostească, [7]

plănuiesc să trateze dragostea ca amuzament, flirt și distracție; sunt puse pe șotii. Dar în încâlceala asta tinerească, deasupra fabulei, începe să se schițeze concret prima dintre temele piesei:

CEUA:

Să ne-așezăm colea și să ne batem joc de prea chivernisită Soartă, să-i învârtim într-astfel roata, ca darurile ei să fie împărțite după o bună rânduială. [...] *Făcându-le frumoase [pe femei], ea [soarta] uită să le dea un dram de cinste; și-atuncea când le face prea cinstite, le lasă parcă slute dinadins.*

ROSAUNDA:

Ia stai puțin! Nu pune pe seama Soartei și ceea ce îndeplinește Firea. Nu e totuna. Soarta își risipește zestrea-n lume cum îi place, dar chipul și înfățișarea noastră, acestea-s în puterea Firii. (I, 2)

O diferențiere fundamentală: destinul și natura; soarta oarbă, *doamna darurilor acestei lumi* precum și ordinea superioară a acestei lumi: natura cu întregul ei arsenal de legi inviolabile. Insă Shakespeare nu obișnuiește să se mulțumească doar cu judecăți univoce. Discuția continuă, haideți să o ascultăm:

CEUA:

Nu tocmai! Sa *zicem că Firea a zămislit un chip atrăgător. Nu l poate Soarta arunca în foc?* (I, 2)

O întrebare demnă de un sceptic! Da, ordinea naturii este superioară, întotdeauna învinge pe „termen lung“, neperturbată în planul general al existenței. Insă șotiile sorții tulbură rând pe rând torentul naturii și curgerea lui o învolburează cu vârtejuri bruște.

Tema este atât de importantă și de serioasă, încât e demnă de comedie. Revine mereu în diverse dimensiuni. Iată un fragment de dialog comic:

LE BEAU-,

Cum aș putea să răspund mai bine?

ROSAUNDA:

Cum te-o tăia capul și cum te-o ajuta norocul.

TOCILĂ:

Sau cum va hotărî Soarta. (I, 2)

Iată așadar! - *capul* și *norocul* reprezintă pură întâmplare; în schimb, *soarta* reprezintă o necesitate superioară implacabilă. Soarta și firea... Soarta oarbă și norocul... In depărtare tremură umbra

Elenei lui Euripide, pe care soțului *i-a răpit-o soarta - predestinarea iu înapoiat-o.* Soarta, jocurile sorții oarbe, tulbură doar suprafața - torentul adânc al predestinărilor curge mai departe liniștit în ritmul legilor naturii.

Ca într-o baladă medievală, firele intrigii se împletesc repede. Orlando *e un băiat Ia locul lui, știe multe, deși nu l-am dat la învățătură, e înzestrat și plin de nobile porniri,* spune nemernicul Oliver, care bineînțeles că își urăște fratele mai mic, deoarece *îi farmecă pe toți din juru-i, și mai cu seamă e îndrăgit de oamenii mei, care-l cunosc mai bine, pe câtă vreme eu n-am avut parte decât de disprețul lor.* [...] Dar există tot felul de metode: *Luptătorul ăsta o să aibă grijă să pună lucrurile la locul lor* (I, 1). Oliver se înțelege cu luptătorul ca, în timpul turnirului care va fi

---

[7] *Cum vă place* **(II, 7)**

găzduit de uzurpatorul Frederic, să-l ucidă pe Orlando. Avem astfel și un turnir cavaleresc și un tânăr gata de orice, stilizat după prototipul eroului medieval: înainte de duel, Orlando recunoaște că, de fapt, *am venit și eu să-mi încerc puterea tinereții,* dar *dacă voi pieri în luptă, va muri unul ce nu se sperie de moarte. Prietenilor n-am să le fac rău, căci n-am niciun prieten să mă plângă, și nimeni n-o să fie păgubit, căci eu pe nimeni n-am în lumea asta. Locul ce-l am, când va rămâne gol, va fi mai bine folosit de altul* (I, 2). Emoționant, nu-i așa? Pentru Rosalinda cea cu sânge clocotitor, cu siguranță. Tânăra tremură de surescitare și neliniște. Dar un *asemenea* tânăr nu are cum să piară, fără îndoială. Orlando iese învingător și, în curând, va redescoperi sensul vieții, unde altundeva decât în dragoste, evident. Şi Rosalinda? *Ah, mândria mea s-a dus pe urmele norocului* (I, 2) - spune ea. Intenționa să se joace cu dragostea, să se joace cu soarta, și a căzut în capcana firii: cei doi tineri se îndrăgostesc într-o clipă unul de celălalt.

Dar legile unei balade medievale sunt necruțătoare. Pe cerul iubirii se îngrămădesc nori grei. Tatăl lui Orlando a fost un susținător al ducelui surghiunit; uzurpatorul Frederic este răzbunător, prin urmare Orlando ar face bine să dispară repede de la curtea lui. Nici în casa părintească nu este mai ferit de primejdii - ticălosul de Oliver pândește să-i ia viața. Așa că lui Orlando nu-i mai rămâne nimic altceva decât să plece, împreună cu bătrâna slugă Adam, în necunoscut, în speranța că*găsi-vom noi un loc cu trai tihnit* (II, 3).

Nici Rosalinda nu o duce mai bine.

Dar află că în lunile din urmă
Măria-sa se uită cu ochi răi
La nepoțica lui. Să-ți spun pricina?
O lume-ntreagă-i laudă virtutea
Şi plânge soarta bunului ei tată. (I, 2)

Şi Frederic se hotărăște: Rosalinda e *surghiunită* (I, 3). Cele două verișoare, care-și sunt una alteia credincioase, nu se lasă ușor despărțite, de aceea se hotărăsc *să fugă împreună de la curte* și să-l caute pe ducele surghiunit în *nepătrunsul codru din Ardeni.* Rosalinda se deghizează în bărbat și, de-acum încolo, *să-mi zici deci: Ganymed;* Celia, deghizată în păstoriță, alege să-și spună Aliena. Tinerele îl iau cu ele și pe măscăriciul Tocilă și

Noi *vom pleca cu inima ușoară, nu-n surghiun,*
Ci spre-a găsi al libertății drum. (I, 3)

O pornesc spre Pădurea Ardeni, spre utopia *libertății.* Spre eliberarea de glumele sorții - spre eliberarea idilică din ghearele crudei realități în mijlocul naturii. Așa li se pare tinerelor.

Drumurile tuturor surghiuniților - așadar și al eroilor din *Cum vă place* - se întâlnesc de obicei în Pădurea Ardeni. In diverse feluri și din diverse motive ajunge în acest loc și Ducele cu oamenii care i-au rămas credincioși, tot aici ajung și Rosalinda, Celia și Tocilă, ba chiar și Orlando cu sluga sa, Adam. Tuturor acestor eroi pe care i-au atins *jocurile sorții,* Pădurea Ardeni le șoptește un vis despre *un trai tihnit* în sânul naturii. Dar oare visul acesta face parte din cele împlinite?

Ducele surghiunit a creat aici o utopie idilică. Se află deja *în Pădurea Ardenilor, înconjurat de o ceată de bărbați de viață. Trăiesc acolo cum trăia pe vremuri, în Anglia, haiducul Robin Hood.* [...] *la ceata lor se adună în fiecare zi tot mai mulți tineri de viță veche, își petrec vremea lipsiți de griji, ca în veacul de aur* (I, 1). Ca pe timpul lui Robin Hood - o perioadă mitică.

Ducele laudă exilul. De la fastul vieții de la curte a ajuns în *pădurea [...] mai lipsită de primejdii decât palatul unde cresc invidii.* Şi cum mai înainte trebuia să se supună convențiilor, acum trebuie să se supună legilor naturii. Natura a înlocuit cultura. Şi iată - concluzionează Ducele - ce *dulce-i câteodată nenorocul!*

Şi-această viață-a noastră nsingurată Găsește totuși vorbe în copaci,
Şi cărți găsește în izvorul sprinten,
Povețe-n pietre și în orice lucru Bunăvoință. N-aș schimba-o. Nu. (II, 1)

O adevărată idilă! Ce îl deranja pe Duce în viața reală erau capriciile *sorții invidioase* (II, 2); adversarul ei este natura - utopia Pădurii Ardenilor este, la urma urmelor, reală. Poate este totuși aceasta o idilă împlinită? Poate că în mijlocul naturii pure utopia nu mai e doar un vis naiv?

Toți se feresc plini de frică - numai măscăriciul Tocilă *îi adresa cuvinte grele Sorții* (II, 7). Numai el își poate permite acest lucru: bufoneriile sunt deasupra hazardului orb al sorții, de aceea numai bufoneria își permite să păstreze o distanță ironică față de ea. Jacques este încântat: - *O, de-aș fi bufon! Mi-e dor să-mbrac o haină de paiață!* (II, 7) - strigă el, ascultându-1 pe măscărici. Fiindcă melancolicul filosof Jacques este singurul sceptic rătăcit în Pădurea Ardenilor. O - oftează el - *de-aș fi bufon!*

Imbracă-mâ în haină de *bufon*
Dar lasă-mă să-mi dau pe față gândul
Şi voi înzdrăveni atuncea trupul (II, 7)

Adevărata *libertate* - la care visau pe drum spre Pădurea Ardeni - o asigură nu traiul idilic sentimental, ci ironia și zâmbetul de bufon. Aceasta este libertatea care purifică lumea de aparențe și permite individului să ajungă la

adevăr. Bufonul și scepticul - numai ei înțeleg că sentimentalismul nu reprezintă o bază adecvată pentru cunoașterea adevărată.

Iar utopia Pădurii Ardeni este croită prea sentimental. Ducele se jenează că trebuie... să^ vâneze animalele din pădure, varsă lacrimi deasupra cerbului ucis. Insă... asta nu-1 împiedică totuși să se înfrupte cu nesaț din friptură. Orlando observă toate acestea din ascunzișul său și - el, un îndrăgostit romantic! - ca un bandit de frunte se aruncă asupra celor care se ospătau cu sabia ridicată, deoarece

m-a-mpins nevoia
cu pintenu-ascuțit și am uitat
de orice cuviință. (n, 7)

Visul idilic începe să crape. Mai repede decât s-ar fi așteptat, utopia vieții pure în sânul naturii se dovedește o reverie sentimentală. Legile naturii sunt intransigente, iar atitudinea sentimentală față de ele e bufonerie curată. Natura trebuie îmbrățișată deopotrivă cu toate cruzimile ei, deoarece ea trasează o ordine generală; spre deosebire de soartă, care este doar o rezultantă a întâmplărilor. Natura naturii o reprezintă lupta brutală pentru existență.

In viața idilică din Pădurea Ardeni începe un joc înșelător: înșiruirea stereotipurilor. Deopotrivă de înțelept și comic - pur și simplu în stil bufonard - aparența stereotipului idilei rustice este demascată de Tocilă. întrebat - *Vă place viața asta ciobănească?* - răspunde: *Gândindu-mă că e un trai tihnit, retras, sunt gata să afirm că îmi place foarte mult; când cuget însă că trăiești aidoma unui sihastru, îmi spun că e o viață amărâtă [...] e o viață cumpătată, deci tocmai bună pentru firea mea; dar în privința hranei cam lasă de dorit, deci nu e pe placul burții mele.* (III, 1). Tocilă a învățat de la Shakespeare să privească simultan din mai multe perspective deodată și când cântărește chestiunea - vede deopotrivă și reversul medaliei... Căci totul e o convenție. Ţăran de rând, Corin nici măcar nu are idee că tocmai despre asta vorbește atunci când îi spune lui Tocilă: *Purtările alese de la Curte pentru țărani sunt un prilej de râs, în vreme ce purtarea țărănească e luată-n râs de nobilii curteni* (IU, 1). Totul ține de optică și de perspectiva corespunzătoare. Utopia nu există. Nu există nici Pădurea Ardeni.

Şi tocmai aceasta este a doua temă a comediei. în ^aparență, urzeala comediei *Cum vă place* este destul de dantelată. întrebarea despre legătura dintre soartă și fire atrage după sine o altă chestiune: compromiterea stereotipurilor. Ducele s-a înfruptat din pulpa cerbului mult jelit; hrănindu-se cu dragostea, Orlando s-a năpustit de foame cu sabia scoasă spre talerul plin de came; acum este rândul Rosalindei să se îndoiască de faptul că Orlando este îndrăgostit cu adevărat. Căci imaginea unui îndrăgostit nefericit cu *fața trasă, [...jochi încercănați, adânciți în orbite [...), suflet posac, închis, [...] barba crescută-n neorânduială [...]. Ar trebui să ai măneca descusută, ghetele fără șireturi, ciorapii fără jartiere, pălăria fără dantelă, pantalonii roși în genunchi, în sfârșit, întreaga îmbrăcăminte ar trebui să dea dovadă, prin neorânduiala ei, că ești cu desăvârșire deznădăjduit* (III, 2). Căci o asemenea imagine este reprezentarea stereotipului îndrăgostitului din baladele medievale și tuturor urmașilor lor până la eroii melodramelor cinematografice și ai romanelor de dragoste. Când colo, Orlando - chiar dacă e cu adevărat îndrăgostit - *după grija pe care o pui în veșmânt* arată cam prea ferchezuit. Poate tocmai fiindcă el este *cu adevărat* îndrăgostit, nu doar de fațadă.

Atitudinea persiflatoare a lui Shakespeare față de prototipurile stereotipice e cu atât mai tăioasă, cu cât e mai puțin brutală. Ea se realizează prin acțiune și prin spirala consecințelor acesteia. Cu o intransigență rafinată până la perversiune. Iată că Rosalinda, alias Ganymed, promite să-l vindece pe Orlando de dragostea nefericită pentru Rosalinda, dacă Orlando îi va face lui - adică lui Ganymed - curte ca și cum și-ar închipui că-i face curte Rosalindei. Să ne imaginăm în toată această secvență multitudinea straturilor perversiunii: Rosalinda, deghizată în haine bărbătești și dându-se drept Ganymed, e ațâțată de curtea pe care i-o face Orlando și de care nu trebuie să se ferească, așa cum i-ar fi impus convenientele unei tinere domnișoare. în Orlando dorința și sentimentele aprind declarații de iubire, închinate unui presupus tânăr care substituie obiectul adorației sale. Atât găsim în text; în teatrul elizabetan, spirala perversiunii țintea cu mult mai sus, dacă ținem cont de faptul că pe Rosalinda o interpreta, la urma urmelor, un actor-bărbat, care în scena aceasta juca de fapt o femeie care se dădea drept bărbat și pe care o curta un bărbat ca și cum ar fi curtat o femeie! Şi ca și cum nu ar fi fost suficient, și păstorite Phebe se îndrăgostește de Rosalinda. Nu de Rosalinda care se dă drept Ganymed, ci de Ganymed, despre care nu știe că este Rosalinda. Phebe se îndrăgostește așadar de un „bărbat" mimat de o femeie care - în teatrul elisabetan - e oricum interpretată de un bărbat. Şi joacă Rosalinda rolul unui bărbat numai pentru ca, la adăpostul deghizării, să ațâțe și mai mult dragostea bărbatului Orlando față de ea. Şi recunoașteți acum dacă totul nu este așa *cum vă place?* Așa cum vă imaginați? Așa cum vă doriți să fie Pădurea Ardeni a fiecăruia dintre noi?...

Ei bine - dacă așa *vă place* - puteți spune că totul e doar o plăsmuire a imaginației. Numai că autorul ne pândește deja cu urzeala lui dantelată și deja ne prinde în ea cu cea de-a treia temă a comediei: poezia și realitatea, imaginația și realitatea palpabilă. Şi această nouă temă autorul o dezvoltă prin intermediul acțiunii, prin „nevinovatele" peripeții comice ale personajelor. Măscăriciul Tocilă începe să o curteze pe Audrey - o fată simplă de la țară. Calambururile lui căutate și înfloriturile verbale, atât de obișnuite în jocul erotic de la curțile nobiliare, pur și

simplu o fac pe fată să se fâstâcească de tot. Ciocnirea a două stiluri diferite de a face curte - la fel de „firești" pentru fiecare dintre cei doi îndrăgostiți - dă naștere unei caricaturi bufonarde a flirtului idilic „în sânul naturii". Şi întâmplător - bineînțeles „doar absolut întâmplător" - deasupra tramei planează o chestiune asupra căreia merită să reflectăm: când Tocilă recunoaște că i-ar fi mult mai ușor să se înțeleagă cu Audrey dacă *zeii te ar fi făcut mai poetică,* fata cade pe gânduri:

H-abar n-am ce-o fi aia „poetică". E un lucru cinstit, cuviincios? Şi e de-adevăratelea?

TOCII *A:*

Nu știu, zău, căci adevărata poezie e aproape pe dea-ntregu-nchi- puită și, cum îndrăgostiților le place poezia, s-ar putea spune, ținând seama de jurămintele lor poetice, că sunt doar în închipuirea lor îndrăgostiți. (III, 3)

Nu trebuie să uitați că spune aste un măscărici și că o face în stilul său bufonard. Insă semnificația spuselor sale este cât se poate de serioasă: poezia și realitatea reprezintă două categorii existențiale complet diferite și absolut incongruente. Adevărul poeziei și adevărul

reeditații nu trebuie - ba chiar nici nu pot - să corespundă. Pădurea Ardeni, utopia, idila - toate acestea țin de fenomene de o altă categorie decât realitatea: căci tocmai asta este „poezia“ o metaforă indiferentă la detaliile realității. In schimb, în ordinea realității, întreaga *Pădure Ardeni* reprezintă o minciună poetică și o poză jalnică. Tocilă, care „poetizează" idilic, reprezintă el însuși un exemplu evident al minciunii și bufoneriei poetice. Reducând totul la nivelul acțiunii, am putea spune că Tocilă doar se preface că o iubește pe Audrey și că vrea să se însoare cu ea. Nici pomeneală de așa ceva! - Tocilă este fidel firii și nu vrea decât să o momească pe fată în patul său. Argumentele lui - dosite, bineînțeles - sunt incontestabile:

Cum bou-și are jugul, gonaciul frâul, șoimul clopoțeii, asemenea și omu-și are hachițele lui; și cum stau porumbeii cioc în cioc, și-nsurățeii s-ar pupa cu foc. (III, 3).

Şi cam atât. Niciun fel de poezie - pură fiziologie.

E uluitor că tocmai Rosalinda și încă aici - în Pădurea Ardenilor mult visată de generații întregi de deznădăjduiți - începe să înțeleagă esența; perspectiva emoționantă și încântătoare totodată a aspirațiilor noastre și cauza capitulărilor noastre - Rosalinda începe să înțeleagă o opoziție imposibil de uniformizat: opoziția dintre poezie și realitate. Chiar dacă este îndrăgostită, tânăra înțeleaptă înțelege că realitatea presupune cu totul alte categorii de receptare a lumii înconjurătoare decât metafora poetică. Când Orlando jură că dacă Rosalinda nu-i va împărtăși sentimentele, el va muri din dragoste, tânăra - chiar dacă e îndrăgostită - îi replică: *Biata noastră lume e bătrână de aproape șase mii de ani și-n acest lung răstimp niciun bărbat nu și-a hotărât singur moartea din pricina dragostei. O măciucă grecească i-a crăpat țeasta lui Troilus, zdrobindu-i creierii, cu toate că înainte de asta se silise din răsputeri să moară, iar dragostea lui e socotită o pildă demnă de urmat până-n ziua de azi. Leandru [...] s-a dus să se scalde în apele Helespontului, dar din nenorocire i s-a pus un cârcel la picior și s-a înecat. [...] Oamenii au dat ortul popii de când e lumea și pământul și-au ajuns hrană pentru viermi, dar nu din pricina dragostei* (IV, 1). Poate că Rosalinda - cine știe? aveți îngăduință, e îndrăgostită! - nu știe bine ce spune. Dar măscăriciul știe: Noi, *care iubim cu adevărat, facem câte o trăsnaie că nici prin cap nu-ți trece: dar cum în fire totu-i muritor, tot astfel orice fire de îndrăgostit prin nebunie ajunge la pieire* (II, 4). Conștientizarea efemerității vieții poate fi pragul acceptării - este vorba de acceptarea trecerii noastre prin această lume. Mai mult decât atât: contemplarea întregn tristeți a frumuseții efemerului - frumusețea zilelor senine ale vieții. în planul tragicului, pe Macbeth îl trec sudorile și îl cutremură gândul că *mereu aceeași zi de mâine, mâine și iar mâine* [...] *pe drumul spre moarte.* în atmosfera scepticismului liric care domnește în *Cum vă place* este mai potrivită constatarea lui Jacques că

Lumea-ntreagă
E-o scenă și toți oamenii-s actori.
Răsar și pier cu rândul, fiecare. (II, 7)

Tristețea blândă a acceptării trecerii noastre prin această existență. O naivitate pare așadar traiul idilic, care presupune o seninătate netulburată de nimic; respinge timpul și îmbracă haina atemporală a basmului. Cred în el numai poeții naivi și îndrăgostiții. Este un lucru înțelept, în schimb, să recunoști pe orice vreme frumusețea naturală - frumusețea efemerului.

A ,

In fermecătorul duel verbal dintre Rosalinda-Ganymed și Orlando, pe neobservate s-au strecurat și câteva fraze asupra cărora ar merita să ne oprim. Orlando îi destăinuie lui Ganymed cât de greu îi este fără Rosalinda. Tânăra replică imediat:

ROSALINDA:

Cum așa? Mâine n-o să mai fiu Rosalinda dumitale?

ORLANDO:

Nu mai pot trăi numai cu amăgirea. (V, 2)

Şi dacă asta nu v-a plăcut, nu-i nimic! Cu toată bogăția și frumusețile Pădurii Ardeni, lumea imaginației, poeziei, iluziei nu este în stare să înlocuiască de tot realitatea - firea. Aceea alcătuită din carne și oase, realitatea

trupului.

Reconcilierea finală cu care se încheie *Cum vă place,* convertirea celor răi și dragostea reciprocă mărturisită în fața altarului de toate perechile posibile reprezintă bineînțeles talantul care se cuvine de drept convenției comediei. Finalul acesta ține de „cultură", de conveniențe; în schimb, firea nu ține de regiunile însorite ale existenței, dezgolite pe drumul spre finalul fericit. De altfel, *cum vă place...* Totul este exact așa cum vă place și cum vreți să priviți lucrurile. Totul - mai puțin natura și legile ei intransigente. Pădurea Ardenilor rămâne în continuare în sfera viselor. Singura problemă e că Pădurea Ardeni nu există.

Sărutări și îmbrățișări. Zâmbete vesele. Numai scepticul Jacques privește totul de o parte. *Se vede treaba* - spune el - *că stă să* vină *un nou potop și perechile astea caută corabia lui Noe.* Şi e cam greu să nu-i dăm dreptate: nu va fi niciun potop și nu va urma îndreptarea lumii pline de fărădelegi. Nimic nu se va schimba, cu toate că toate perechile, așa cum s-au adunat, așa se vor urca în arcă. Natura este neschimbătoare. Este poate singura constantă incontestabilă.

Este țărână și trup. Sau - *cum vă place* - mai rămâneți puțin în dimensiunea idilei, iluziilor, bucolicului. în lumea poeziei, în irealitate. E doar problema voastră dacă Vreți să trăiți cu adevărat sau doar să existați în aparență.

La fel procedează și eroii comediei *Cum vă place.* Pur și simplu iradiază când Himeneos, Zeul Căsătoriei, îi cheamă pe toți să se veselească și să petreacă:

E bucurie-n slavă
Când, jos, orice gâlceavă
Cu bine s-a sfârșit.
Sunt opt aceia care
Vor astăzi să se-nsoare
Cum este legiuit. (V, 4)

Sunt versuri frumoase. Şi încununarea lesnicioasă - mai degrabă lesnicioasă decât posibilă - a tuturor problemelor din comedie. Dar, de vreme ce e timpul să se încheie toate, atunci înseamnă că așa trebuie. Dar să nu ne amăgim: ițele nu au fost nicidecum descâlcite. Jacques și autorul comediei dau sceptic, dar melancolic din cap îmbrăcați cu haina de paiață. Ştii, par ei să-i spună Zeului Căsătoriei... *dacă așa vă place.* De fapt, Jacques îi asigură pe tinerii însurățeі de cu totul altceva:

Traiu-n veselie
Mai mult de două luni nu cred să ție. (V, 4)

dar cine cure timp să bage în seamă răutățile unui sceptic sălbatic. Mai bine să repetăm după Duce:

Să ne veselim
Şi să sfârșim așa Cum se cuvine. (V, 4)

Mai ușor îți vine să crezi că te așteaptă zile nenumărate de fericire, decât cele *două luni* prezise de Jacques. Mai ușor și, oricum, mai convenabil. Așadar - să ne veselim! Numai Jacques și autorul comediei privesc fără să schițeze niciun zâmbet la toate, de sub haina lor pestriță de paiață.

Cum vă place este o piramidă. O construcție măiastră de vase comunicante. Temele puse în discuție se întrepătrund și izbucnesc pe rând, provocate de celelalte teme. O serie de focuri de artificii cu aprindere întârziată. Ceva ca o simultaneitate filosofică și poetică. Ducele vorbește cu considerație despre Tocilă: *își aruncă săgețile, adăpostit ca de-o pavăză de nebunia lui* (V, 4). Același lucru, și cu aceleași cuvinte, l-ar fi putut spune Ducele despre autorul comediei. Acesta s-a îmbrăcat cu o haină de paiață ca să nu fie recunoscut și aruncă săgeți de calibru mult mai mare decât al unor glume nevinovate, fără să fie tras la răspundere.

Celebra sintagmă rostită de Jacques *duc dame* (II, 5) nu a fost nici până azi descifrată de interpreții operei shakespeariene. Şi nici nu e de mirare: ea sună ca o formulă magică. Şi formulele magice, la fel ca și visele, nu pot fi trecute prin filtrul rațiunii. Au valoare doar în afara rațiunii: au putere magică. Așadar: *Duc dame sau cum vă place.* Sau: *Cum vă place sau Soarta și Firea;* sau: *Vă place sau nu - Pădurea Ardeni nu există;* sau: *Mi-e dor să-mbrac o haină de paiață sau Totul este cum vă place.* Așadar - cum vă place?

Citatele provin din ediția William Shakespeare, *Opere complete. Comedii,* 1, București 2007, *Cum vă place* în traducerea lui Virgil Teodorescu, p. 759-912.

Acul, cojocul **și...** *oțetul*

în prologul piesei *îmblânzirea scorpiei* există o mică scânteie care prevestește focurile de artificii; dar pe cât de brusc s-a aprins, la fel de brusc se stinge. Trezit după o beție, căldărarul Sly care, în urma unei farse bine ticluite, este convins că e de viță nobilă, se întreabă consternat: *Visez? Sau până-acum a fost un uis?* (prolog, 2). Aceasta este și întrebarea centrală din *Viața e uis* a lui Calderon. Aceeași întrebare străbate și *Furtuna*. în *îmblânzirea scorpiei* însă, din întrebarea lui Sly nu rezultă nimic. Așa cum nu rezultă nimic nici din întreg prologul, al cărui text a fost foarte probabil parțial trecut cu vederea în primul in-folio, iar manuscrisul nu s-a păstrat și nu știm ce se întâmpla mai departe în prolog și ce scop avea această farsă grosolană din deschiderea comediei, înrudită cu *Din țăran rege* a lui Piotr Baryka[8]. Să fi fost doar rodul unui capriciu? Puțin probabil. Nu este exclus ca întrebarea bețivului Sly metamorfozat în mare domn - *Visez? Sau până-acum a fost un uis?* - ar fi putut deveni o oglindă pentru Catarina, care dintr-o scorpie se va preschimba într-o soție blândă și mirată care se întreabă despre adevărul și aparența propriei naturi.

Catarina intră în acțiunea comediei ca o tânără *rea, cicălitoare, sălbatică din cale-afară* (I, 2). Privind totuși mai îndeaproape această scorpie, nu putem să nu ne întrebăm dacă modul de a fi al Catarinei redă *esența* caracterului ei sau este doar *reacția* unei domnișoare înfumurate și frustrate. încă de la prima scenă, tânăra se evidențiază prin trufie și dorința de relații adevărate în care să nu fie doar un obiect, ci însuși subiectul. Când tatăl îndeamnă doi domni să candideze pentru mâna Catarinei, prima replică din piesă a tinerei este excepțional de semnificativă: *Te rog, signore, vrei cu orice preț / La pețitorii-aceștia să mă vinzi?* (I, 1, subl. A.Z.). Nu la fel ar fi zis și gingașa Bianca, sora mai tânără a Catarinei; dulcea Bianca nu-i vorbește astfel tatălui ei, doar pleacă privirea și așteaptă cuminte să se încheie târgul. Sau cel puțin așa reacționează nu neapărat o *diauoliță împie- lițată,* ci pur și simplu o domnișoară cu simțul onoarei.

Comportamentul Catarinei este baza de compensare a unei tinere care tremură din lipsă de dragoste. O invidiază pe sora ei pentru adoratorii săi, la care de altfel nici nu s-ar uita. O invidiază, fiindcă ea nu are niciunul. Față de tatăl său este ostilă, deoarece acesta o alintă pe Bianca.

Pe mine văd că nu poți să mă suferi!
Doar dânsa e comoara ta! Doar ei Ii cauți un bărbat. Iar eu voi fi Silită să dansez Ia nunta ei Desculță, și, de dragul ei, să intru în iad ducând o turmă de maimuțe...
Să nu-mi mai spui nimic. Mă-ncui, plângând,
Pân-oi găsi prilej de răzbunare! (II, 1)

Iată și întregul mecanism psihologic. Trebuie să fii orb să nu-1 vezi. Ca să nu înțelegi asta, trebuie să nu fi trecut niciodată prin pasajul de la Galeriile Centrale din Varșovia sau să nu fi mers niciodată pe bulevardul Saint Michel din Paris, sau pe oriunde își face veacul un stol de adolescente împăunate care îți aruncă ocheade pe sub ochi și ridică disprețuitor din umeri față de toată lumea. Dispreț față de lumea care, cred ele, le-a întors spatele.

Stau aceste *scorpii neîmblânzite* și^ fără pețitori și visează cu ochii deschiși. Se burzuluiesc și așteaptă. îl așteaptă pe cel care le va îmblânzi, adică - grație căruia sau, mai bine zis, prin care - își vor îmblânzi propriile complexe, agresiunea și reținerile.

Şi o asemenea persoană a apărut. Petruchio. Ce-i drept, e greu de spus că reușește să inspire prea multă încredere și simpatie. Tânărul e înstărit și a pornit în lume mânat de *vântul căre i mână-n lumea largă pe tineri, ca să-și caute norocul.* [...] *Venit-am la Padova să mă căsătoresc cu zestre* (I, 2). Nu contează dacă mireasa e tânără sau bătrână, poate fi și *slută, zgripțuroaică,* important e însă *că-i foarte înstărită. Ştii doar că urmăresc doar zestrea!* (I, 2). Cunoaștem genul: pierd timpul în cafeneaua hotelului Gdynia, fac paradă pe Coasta de Azur, conduc mercedesurile lui tăticu'. Doar dacă - asemenea lui Petruchio - tăticul
Iubitul meu părinte, Antonio, e mort. [...] în pungă am parale. (I, 2)

N-ar strica totuși să înmulțească banii lui tăticu'. De preferat, prin însurătoare. Așa că Petruchio, până să o fi văzut pe domnișoara noastră - ce mai contează, la urma urmelor! - pune la punct cu viitorul socru detaliile nunții. De aceea,
Hai să facem îndată foaia zestrei, să-ntărim Făgăduința fiecărei părți.

Ce meii, un tânăr hotărât și curajos... Dar trebuie să recunoaștem că nici Petruchio nu duce lipsă de intuiție: chiar dacă nici măcar nu a văzut-o pe Catarina și o cunoaște doar din auzite, nimerește la fix și anticipează ireproșabil regulile viitoarei lor relații:
Sunt și eu la fel de repezit pe cât e dânsa De-afurisită. Când se întâlnesc în cale două flăcări, toate-n jur Le fac să fie scrum. Un foc mai mic îl ințețește vântul liniștit.

---

[8] Piotr Baryka (I-a jumătate a secolului al XVII-lea), soldat polonez, autor al piesei *Din țăran rege,* publicată în cinul 1637. Piesa se înscrie în curentul satiric popular

Dar când furtuna se pornește, stinge în cale orice foc. Mă voi purta La fel cu dânsa. Mi se va supune.
Căci n-am s-o cruț, și n-am să-i spun povești,
Ca la copii. (II, 1)

Nu, nici Petruchio nu e lipsit de coarne, e clar. Se găsește ac și de cojocul Catarinei. Doar atât că Petruchio ne trezește anumite îndoieli. Sau poate face parte dintr-o societate mai selectă.

Multă dorință trebuie să fi fost și în tânăra domnișoară ca să își poată face speranțe cu un asemenea vânător de zestre. Şi chiar și așa, e nevoie să se aprindă o scânteie între ei la prima întâlnire. Şi scânteia s-a aprins - de la prima vedere, de la prima confruntare furtunoasă dintre tânăra cu temperament și curtezanul focos. Primul dialog dintre Catarina și Petruchio emană sex prin toți porii. Aparent o dispută verbală - dar citind printre rânduri descoperim un intens joc erotic:

PETRUCHIO:
(Un scăunel?) Hai, vino și așază-te pe el.
CATARINA:
Vrei să *m-așez pe un măgar ca tine!*
PETRUCHIO:
Un astfel de măgar ți-ar prinde bine!
CATARINA:
Așa o gloabă? Vorbe într-o doară!
PETRUCHIO:
Ești tânără, fetițo, și ușoară.
CATARINA:
Da, prea ușoară la picior, să pot
Să fiu ajunsă de un porc ca tine...
Şi totuși, am destulă greutate!
PETRUCHIO:
O *turturică...*
CATARINA:
Da, și tu bâtlan.
PETRUCHIO:
Crezi că te prinde uliul, țurțurico?
CATARINA:
Se poate, dar bâtlanul, niciodată!
PETRUCHIO:
Hai, lasă, viespe, lasă; ești prea rea!
CATARINA:
A, viespe sunt? Păzește-te de ac!
PETRUCHIO:
Ii știu eu leacul acului: ți-l smulg. (II, 1)

Cuvintele sunt cu dublu sens. Semnificația mascată a acestui duel verbal este evidentă. Nicio problemă - Petruchio nu este *un bâtlan.* E un uliu care are dreptare:

Sunt născut să te-mblânzesc, iubită Kate. Să fac
Din Kate afurisita - o *Kate cuminte și blândă.* (II, 1)

Şi o va îmblânzi. Spre satisfacția amândurora. Petruchio e cam necioplit și cam brutal, e drept. Nu poți decât să râzi de felul cum Petruchio își terorizează nevasta speriată, dacă nu ar fi să ne trezească și puțin dezgust. Dar, la urma urmelor, îi vedem pe tinerii însurăței doar în sufragerie; în alcov nu există martori care să asiste la transformarea leoaicei în pisicuță fără gheare...

Catarina *s-a schimbat, cum n-a mai fost vreodată* - tandră și supusă, o tânără soție plină de grație, o femeie în sfârșit, o adevărată femeie! *Dar oare ce-ar putea să-nsemne? se* miră familia ei. Petruchio explică:

Păi vezi, înseamnă pace, și iubire.
Şi viață liniștită, neștirbita
Domnie a bărbatului; pe scurt,
Dulceața, fericirea căsniciei! (V, 2)

Am fi gata-gata să considerăm fără niciun fel de rețineri că aceasta este moarala piesei și aici se încheie lectura unei comedii ușoare. Am fi gata-gata să facem asta, dacă tabloul fericirii n-ar fi oarecum tulburat de teroarea brutală a acestui cinic vânător de zestre, chiar dacă se arată a fi un *cocoș* dintre cei mai de seamă. Faptul că-1 cunoaștem pe îmblânzitor ne face să înclinăm mai degrabă spre părerea Biancăi că *supunere e asta? E sminteală!,* și, în pofida intențiilor autorului în comedia sa despre îmblânzirea scorpiei, se cuvine să mai observăm și parabola despre

teroarea unor îmblânzitori plini de temperament, mai puțin plăcută.

Sau poate pur și simplu am mers prea departe în text? Prea departe de obiceiul din vremea lui Shakespeare, de înțelegerea obligațiilor reciproce pe care la vremea respectivă le aveau doi soți și de relațiile dintre soți. Haideți să cădem de acord fără rețineri cu Catari na că

Femeia mânioasă e-ntocmai *ca fântâna tulburată, cu apa noroioasă și sălcie.*

Dar deja e mai greu să fim de acord cu ea când spune că

Bărbatul ți-e stăpân și păzitor.
E viața ta, e capul tău, ți-e domn;
Veghează-asupra ta și se-ngrijește de tine. [...]
Deci fiți la locul vostru, e mai bine;
Şi mâinile, așa cum se cuvine,
Le-ncrucișați în semn de ascultare,
Şi cereți-le soților iertare. (V, 2)

Ce-i drept, după ce ascultă monologul Catarinei, Lucentio, înmărmurit încheie comedia cu un strigăt plin de încântare: E o *minune, zău, c-a izbutit!* - dar nici asta nu înseamnă foarte mult. între acțiunea comediei și morala ei rămâne o fisură de neastupat. *Leoaica* îmblânzită de *cocoș* și transformată în *pisicuță fără gheare* trezește simpatie față de amândoi și optimism față de secretele vesele ale îmblânzirii. Pisicuță chinuită nu inspiră decât compasiune:

Oțetul rămâne oțet chiar și într-un pocal de aur. (I, 1)

Pocalul sub forma *îmblânzirii scorpiei* sclipește în continuare pe mii de scene ale lumii. Strălucirea teatrală a comediei și potențialul rolurilor jucate de Catarina și Petruchio garantează de secoîe succesul comediei *îmblânzirea scorpiei.* Un succes atât de mare, încât ne îndeamnă să renunțăm Ia reflecție. Distrați de peripețiile focoasei perechi nici nu încercăm să privim înăuntrul pocalului aurit pentru a nu ne acri oțetul moralei sau chicotelile soților-cocoși din public, mândri de sine. Şi ar fi putut fi doar o comedie veselă și optimistă: căci atunci când cojocul își găsește acul, din această împunsătură se pot isca scântei frumoase...

Citatele provin din ediția William Shakespeare, *Opere complete. Comedii,* I, București 2007, *îmblânzirea scorpiei* în traducerea lui Dan A. Lăzărescu, p. 431-600.

Nimic bun

Totu-i bine când sfârșește bine este, în pofida titlului, cea mai tristă și mai amară comedie a lui Shakespeare. E surprinzător, deoarece intriga ei se bazează pe motivele uneia dintre povestirile pline de veselie și pasiune din *Decameronul* lui Bocaccio. Iar mesajele ambelor opere sunt atât de diametral opuse, pe cât de antinomice în premisele lor au fost Renașterea și Barocul.

Ce-ar fi, totuși, să o citim pe rând. La Shakespeare, totul se explică prin acțiune. Şi prin perspectiva din care privește autorul la desfășurarea evenimentelor dramatice. Contele Bertram pleacă la război. își ia rămas-bun de la mama sa, la biata ei protejată nici măcar nu se uită. Helena, îndrăgostită pe ascuns de tânărul nobil, se hotărăște să-și atingă scopul și să-I cucerească pe conte:

Adesea leacul căutat e-n *tine*
Şi-l crezi în cerul ce, ursind destine,
Ne dă câmp liber faptei.

u

Şi cred că ce n-a fost nu poate fi.
Dar cine, meritând, nu-și cuceri
Iubirea?[...] Un glas
îmi spune că nu-i joc. Dar tot n-am să mă las. (I, 1)

E o fată hotărâtă; nu renunță ușor. E capabilă să se comporte de-a dreptul șocant: deși știe foarte bine că Parolles, confidentul lui Bertram, e un mincinos nerușinat, un cap fără minte și o inimă lașă, îndrăgostita Helena poartă cu el degajat o conversație pe tema rațiunii și modalităților de... păstrare a virginității. Mai mult decât atât: domnișoara însăși îl provoacă pe Parolles să inițieze această discuție. Este evident - și așa se va dovedi - apărarea și pierderea virginității le consideră atuul în câștigarea alesului.

Bertram e deja la Paris. Ajung vești cum că armata florentină și detașamentele Sienei se războiesc. Regele Franței hotărăște să nu sprijine în mod oficial niciuna dintre părți:

Cu toate acestea, cei ce vor să-ricerce,
[...]
Sunt liberi să se bată, de-orice parte!

Iar curtenii îi țin isonul:

Grozavă școal-ar fi pentru oșteni
Să tragă-n piepturi fumul bătăliei
La care jinduiesc. (I, 2)

Iată ce reprezintă în mentalitatea acestor oameni războiul! Nu are nicio legătură cu imperativul dreptății, ideii, corectitudinii - adeseori războiul e doar un joc cavaleresc, forma de divertisment a unor brute însetate de sânge.

Amoralitatea absolută și fiziologia brutală împânzesc toate straturile acestei lumi. Când nobilii se căsăpesc doar din distracție, Măscăriciul o roagă pe Contesă să-i dea permisiunea să se căsătorească:

CONTESA:
Spune-mi, ce pricină ai să te însori?
MĂSCĂRICIUL:
Mi-o cere bietul trup, mă-mboldește carnea, doamnă, și cel împins de diavol n-are, bietul, cum da'napoi. (I, 3)

Sexul, redus la pură necesitate fiziologică, este, după părerea Măscăriciului, singura motivație reală pentru însurătoare. Şi măscăricii lui Shakespeare știu să privească cu înțelepciune lumea înconjurătoare...

Contesa pare să împărtășească părerea Măscăriciului. Când află că Helena e îndrăgostită de fiul ei, Contesa nu are nicio îndoială cu privire la motivația biologică a stării protejatei sale:

Ţi-am dat deci dragostea pe față
Cu teama mea! Acum pricep eu taina însingurării tale!
Văd temeiul atâtor lacrimi. (I, 3)

O avertizează, de fapt, pe Helena cu privire la mirajele unei relații cu Bertram - *Dar facă Domnul nici prin gând să-ți treacă!* - și îi permite să plece la Păris. Acolo se află Bertram, dar și Regele, grav bolnav; tatăl Helenei a fost un medic vestit și i-a lăsat fiicei sale *un vraf de scripte* (I, 3) secrete și infailibile, așa că poate reușește ea să-l salveze pe monarhul muribund. Helena pune problema foarte clar:

De-ntrec sorocul pus, ori de dau greș
Şi nu te vindec, morții i-s peșcheș.
Dar dacă-mi țin cuvântul, nu-i pe drept,
Din partea-ți, la ceva să mă aștept?

REGELE:
Spune-mi ce vrei.
HELENA:
Dar juri că-mi împlinești?
REGELE:
Pe sceptru jur, pe rai, pe ce dorești!
HELENA:
Atunci să-mi dai, cu mâna ta de rege,
De soț, pe cel pe care-l voi alege
Dintre supușii tăi. (II, 1)

Poetica basmului. însă eroina lui hotărâtă este foarte realistă - este din carne și oase, e pasională. $i să nu vă lăsați păcăliți de această poetică a basmului; Shakespeare abia formează ghiuleaua, încă nu a detonat tunul.

Helena a pus totul pe o singură carte: vindecarea Regelui este pentru ea singura șansă de a câștiga un soț de viță nobilă, cu toate că

Eu nu-s decât o fată. Mai bogată,
Căci vă și spun că nu-s decât o fată. (II, 3)

Regele s-a însănătoșit! Dacă e poveste, poveste să fie... Dar convenția ei începe oarecum să scârțâie - Bertram se opune căsătoriei cu Helena:

O *fată de biet felcer, mie, soață?*
Mai bine în dizgrație pe viață!

Regele are păreri surprinzător de democratice - îl convinge pe Bertram că

Mintoasă-i fata, bogați i-s nurii:
Moștenitoare-i tronului naturii!

Dar Bertram, pe lângă opreliști de natură socială, are, la urma urmelor, dreptul să hotărască singur în privința sentimentelor sale; declară: *N-o pot iubi și nici nu-ncerc defel.* Regele este de neclintit în hotărârea sa - mai întâi îl roagă cu frumosul, apoi recurge la amenințări. Bertram nu are de ales: *Ii iau deci mâna,* spune el printre dinți, iar cununia este oficiată fără întârziere. Dar nu de bunăvoie, ci prin constrângere. Așa că îl putem înțelege pe tânăr, atunci când i se des- tăinuie lui Parolles:

Cu toate c-atrt jurat în fața popii
N-o duc la pat!
[...J Dragă Parolles, m-au însurat cu sila.
Decât în pat cu ea, mai bine plec
In inima Toscanei, la război!
[...]
Căci nu-i năpastă
Războiul, când te scapă de nevastă. (II, 3)

Chiar și pentru un Rege din poveste, monarhul e surprinzător de nechibzuit: încredințează conducerea unui ageamiu de ocazie. Pe Shakespeare acest lucru nu pare să-l deranjeze; poate nici nu-1 interesează o asemenea dimensiune a logicii și asemenea consecințe ale acțiunii.

Iar acțiunea se desfășoară rapid, deocamdată pe câteva planuri paralele. In curând, nodul se va strânge și tunul va detona dintr-odată. Multe iluzii se vor spulbera.

Cavalerii se distrează binișor la război. Parolles, *Vedea-l-aș spânzurat! Un pezevenghi murdar, care-l împinge la d-alde astea pe tânărul conte.* [...] *Făgăduielile, ademenirile, dovezile de iubire și oricare alte unelte ale poftei josnice, nu-s lucruri în care să se-ncurce unii ca ei. Câte fete nu le-au căzut în mreje! Şi, ce-i mai păcătos în toate astea, e că îngrozitoarele urmări ale pierderii fecioriei nu-mpiedică să se repete faptul, și pasărea se-nfige în frigare* (III, 5). Nu-i rău deloc... Bertram tocmai îi pusese gând rău unei oarecare Diana. Tânăra domnișoară încă se mai apără de *frigare,* dar desfășurarea evenimentelor precipitează intersectarea a două planuri ale acțiunii: Contesa a primit-o pe Helena cu brațele deschise și se supără pe Bertram că a dat bir cu fugiții pe câmpul de luptă direct de la altar, dar pe tânăra mireasă încă virgină o încearcă mustrările de conștiință că, din cauza ei, mult-iubitul Bertram a plecat la un cumplit război. Helena pornește într-un pelerinaj de pocăință și, bineînțeles, întâmplător, se întâlnește pe drum chiar cu... Diana. Şi poate că într-adevăr *totul se sfârșește bine,* când circumstanțele sunt favorabile și soarta îți zâmbește? Iar Helenei soarta îi zâmbește: au convenit împreună ca Diana „să cedeze'4 rugăminților lui Bertram și să-l invite noaptea în dormitor, dar pe întuneric locul ei în pat să fie ocupat de... Helena. Aceeași idee riscantă o mai întâlnim și în *După faptă și răsplată.* Bineînțeles că e riscant - mai ales pentru Bertram, fiindcă după consumarea mariajului îi va fi și mai greu să scape din chingile căsniciei. Mai rău e că și felul în care virtuoasa Helena i se bagă pe gât cu orice mijloace e la fel de nesărat. Poate totuși se merită unul pe altul? Sau poate doar atât de naivă este

credința virginelor îndrăgostite că *totul e bine când sfârșește bine?*

Credința nu face întotdeauna minuni. Mai ales credința în sine și în faptul că poți scăpa mereu nepedepsit. Așa că se sfârșește prost ceea ce pentru Parolles începuse bine în război. S-a cam întrecut în ticăloșii *acest fricos știut de toată lumea, un mincinos fără de nici un capăt și fără de hotar, un om ce nu și-a împlinit niciodată făgăduielile* [...] și care *n-are-n el măcar o însușire care să-l facă urednic de bunăvoința senioriei-voastre* (III, 6). Ofițerii îl urăsc. Au pregătit o capcană pentru a-i smulge escrocului masca de pe față: în timpul unei așa-zise ambuscade nocturne, Parolles este capturat de un detașament al „armatei dușmane" și dus legat la ochi la conducătorul lor; acesta este jucat chiar de... Bertram, care tocmai s-a întors din iatacul Dianei, mulțumit și fără să bănuiască absolut deloc că-1 sedusese acolo propria soție. In fața „completului de judecată", Parolles, înspăimântat, trădează secretele propriei armate, îi ponegrește pe ofițerii ei, nici pe Bertram nu-1 cruță deloc. Iar viclenia lui Shakespeare constă în faptul că, în nimicnicia lui, Parolles spune de fapt... adevărul. Iată și dubla oglindă - din nou s-au intersectat două fire ale intrigii și, reflectându-se reciproc, însumează diverse imagini ale unuia și aceluiași fenomen. Bertram și Părolles s-au trădat reciproc - diferite sunt doar detaliile trădării: Bertram trădează onoarea prin pasiuni lipsite de orice etică - Părolles prin josnicia, nimicnicia și ticăloșia sa. Motivația este oricum mereu aceeași: să trăiești, să consumi viața! Aceasta este singura valoare și etică.

înspăimântat, Parolles imploră „instanța": *Viața! Lăsați-mi viața în orice chip, seniore! [...] Lăsați-mă să trăiesc, seniore, închis într-un turn, pus în butuci, oricum, oriunde, numai să trăiesc!...* Iar când, compromis și istovit, rămâne singur, respiră ușurat:

N-am să mai fiu în oaste.
Ei și? Dar voi mânca, voi bea, dormi-voi La fel de dulce ca un căpitan!
[...]
Tu, spadă, ruginește! Te răcește,
Aprindere de-obraji! Şi să trăiești,
Parolles, chiar și-n rușine, Ia căldură! [...]
E loc destul,
Şi-s mijloace de a trăi sătul Pentru orice-n lume. (IV, 3)

Să trăiască, să trăiască, să trăiască! Cu orice preț. Să mănânce, să bea și să doarmă - să trăiască! Doar asta contează cu adevărat.

Dar oare cu adevărat la atâta se reduc pofta de viață și elanul vital? Amărâți de faptele lui Bertram, tovarășii săi de oaste oftează cu
tristețe, dar și cu o fărâmă de speranță: *Păi lungească-ne Dumnezeu pofta de răzvrătiri, că doar suntem și noi ce suntem! [...] Nu suntem decât propriii noștri trădători. Şi tocmai cum, în felu-n care decurg de obicei trădările, le tot vedem desfășurându-se mai larg, până ce-ajung la tragicele lor sfârșituri, tot astfel și el, care prin fapta asta complotează împotriva propriei lui nobleți, se-neacă în șuvoiul stârnit de el însuși.* [...] *Adeseori ne facem cu-atâta mai vârtos, din pierderile noastre, mângâiere.* [...] *Şi-adeseori cât de vârtos se-neacă-n lacrimi tot ce-am dobândit!* [...] *Urzeala vieții noastre e umplută cu fire-amestecate: laolaltă-s și binele, și răul; virtuțile-ar fi mândre dacă n-ar primi tot timpul palmele greșelilor ce săvârșim. Şi crimele ce facem ar putea să deznădăjduiască omenirea, de n-ar mai fi-ndulcite de virtuți* (IV, 3). Dorința de echilibru... Lipsiți de principii și reguli, devenim victima jalnică a pasiunilor oarbe. Dar unde sunt aceste norme și lupta aceasta a binelui cu răul, de vreme ce în adâncul ființei noastre nu dorim nimic altceva decât să *mâncăm, să bem și să dormim?...*

Totul e bine când sfârșește bine este cea mai apăsătoare și mai sumbră comedie a lui Shakespeare. Nu e nimic bun în ea. Nimic. Nici umbră de speranță, nici iluzii.

După noaptea petrecută cu Bertram, care a luat-o drept Diana, Helena a înțeles multe:

Dar ce ciudați sunt oamenii de pot
S-alinte-atât de gingaș ce urăsc,
Când gândul păcălit mânjește bezna,
Şi pofta cărnii-și află-ndestularea
Cu cea urâtă luată drept cea dragă! (IV, 4)

Iată și crudul adevăr despre esența poftelor oarbe ale bărbaților și femeilor - sexul redus la pură fiziologie. Așadar?... Să îi ascultăm pe Helena și pe Shakespeare:

Timpul ne dă pinteni,
Şi totu-i bine când bine sfârșește
Ca-ntotdeauna, urma hotărăște! (IV, 4)

In fața inevitabilului *sfârșit,* care face ca totul să pălească și este singurul *bine* și singura *încununare a faptelor,* un titlu mai apropiat de sensul acestei sumbre „comedii" umane ar trebui să sune astfel: *bâlciul deșertăciunilor.*

Dar încă mai trăim! *Şi vrem să mâncăm* și *să bem,* și *să dormim.* La urechile Contesei și ale nobilului Lafeu a

ajuns vestea despre presupusa moarte a Helenei. Vorbesc despre ea adânciți în nețărmurită tristețe. Dar Măscăriciul se pornește cu glumele lui nerușinate și amândoi... deja se simt foarte bine. își șterg lacrimile de tristețe și de bucurie, căci este timpul să... treacă la afaceri: îl vor însura pe Bertram cu fiica domnului Lafeu. Ce *ciudați sunt oamenii!* - iată care e condiția umană...

Nici nu mai are importanță cum se sfârșește totul în final. Convenția comediei și-a primit talantul și s-a creat ocazia de a trage câteva învățăminte, o perdea de fum. O perdea transparentă. Nu ascunde nimic din tabloul deșertăciunii noastre.

Şi, în final, actorul care-1 joacă pe Rege mai aruncă la despărțire:

De se-ncheie nimerit
Amarul, dulcele-i binevenit...!
Cortina cade, regele cerșește.
E totul bine, bine când sfârșește. (V, 3)

Şi în acest moment totul se sfârșește cu adevărat. Şi sfârșitul e îndulcit de *amarul ce-a trecut.* Dar amarul care va veni?... E suficient să te uiți la el cu atenție - și trecutul, și viitorul stau sub semnul amărăciunii. Iar sfârșitul bun... e numai unul.

Citatele provin din ediția William Shakespeare, *Opere complete. Comedii.* II, București 2007, *Totu-i bine când sfârșește bine* în traducerea lui Ion Funzetti, p. 163-333.

A treia față a mănușilor din piele de căprioară

O polemică obișnuită în comediile shakespeariene. Viola și Bufonul se duelează verbal. Asistăm la calambururi comice, la răsturnarea sensurilor și semnificațiilor prin utilizarea unei logici înșelătoare. Viola vorbește precipitat:

Atunci poți spune Ia fel că un rege doarme lângă un cerșetor dacă cerșetorul locuiește lângă el; sau că biserica e pusă lângă darabana ta, dacă darabana e pusă lângă biserică.

BUFONUL:

Adevăr grăit-ai, tinere. La vârsta dumitale, frumos! Pentru un om de duh cuvintele sunt ca mănușile de căprioară: repede mi ți le întoarce pe dos.

Constatarea Bufonului nu se referă doar la cuvinte și nici nu e făcută exclusiv ca glumă. Orice monedă are și un revers. Totul e ca o mănușă care poate fi întoarsă pe dos. Tot ce ne înconjoară și deopotrivă tot ce e în noi. Din cauza Violei, care s-a deghizat în bărbat și pentru cei din jur este Cezario, transformări suferă și relațiile dintre eroi. Sau poate doar se ascut numai pentru a revela astfel *esența* acestor relații?

In *A douăsprezecea noapte,* nemaipomenit de important *este* subtitlul comediei. El scoate la iveală o altă pistă, ba chiar mai multe. A *douăsprezecea noapte sau Ce doriți. Ce* doriți, adică: ce alegeți. Exact - ce anume alegeți? Care atitudine vă este mai apropiată? A lui sir Belch sau a lui Malvolio? Sau poate a Violei sau a lui Cezario? Dar totodată trebuie să apelăm și la alte semnificații ale sintagmei. *What* you *will?* - la ce visați. Ce vă doriți în adâncul sufletelor voastre? Și atunci *se* dovedește că ceea ce doriți și ceea ce sunteți nevoiți în cele din urmă să acceptați nu trebuie neapărat să fie și acel ceva la care ați visat.

Subtitlul comediei *A douăsprezecea noapte* este pentru semnificația ei mai important decât însuși titlul. Din cauza subtitlului a fost amânată presupusa dată a avanpremierei: 6 ianuarie 1602. Iată că în *A douăsprezecea noapte* vă arătăm ceea ce doriți să vedeți, ceea ce visați în adâncul sufletului vostru. *Seara Magilor* este echivalentul invernal al *Visului unei nopți de vară,* când în noaptea de Sânziene încălcarea tabuurilor, în acea unică noapte din an, întrupează visele. *A douăsprezecea noapte* este visul unei nopți de iarnă despre *ceea ce doriți,* chiar dacă poate nici nu conștientizați. Visul unei nopți de iarnă despre căldură, lumină, despre împlinirea deplină. *A douăsprezecea noapte* este punctul culminant al carnavalului. Iar noaptea carnavalului e noaptea nebuniei - vremea încălcării convențiilor și normelor.

Prima replică a lui Orsino - care e, de altfel, și primul paragraf al piesei:

Dacă e adevărat că muzica
E hrana dragostei, cântare dați-mi,
Să-mi satur dorul ăsta fără sațiu,
Şi-atâta să-l îndop, încât să moară. (I, 1)

etc., etc. - imediat ne frapează convenționalismul. O declarație de dragoste și un raport convențional față de acest ales simțământ. Iată și punctul de plecare: la curtea sa, sentimentele sunt parte a formelor de reverență. Plictisitoare, cum la fel de plictisitor este și întregul univers ordonat al lliriei. Până nu se amestecă în el Viola și nu eliberează visele omenești din colivia convențiilor.

Cu toate că... încă de la bun început ceva dormitează dedesubt, în același prim monolog al lui Orsino răsună o prevestire; ceva ca o presimțire a ducelui că iubirea adevărată - nu cea convențională - poate arunca în aer convențiile și ațâța dorința de împlinire. Așadar

Atât de plin de visuri ne e dorul,
Că și din el rămâne doar un vis. (I, 1)

Deja în cuvintele acestea despre formele multiple și schimbătoare ale iubirii, în pragul acțiunii comediei, răsună nota unui motiv capital și abordat de Shakespeare oarecum multidimensional - motivul *Serii.* Aici deja licărește umbra bisexualismlui. Nu! - aici nu e vorba despre biografism grosolan, nu este vorba despre bisexualismul lui Shakespeare. Este mai degrabă vorba despre bisexualism ca figură poetică a neîmplinirii, a imposibilității de cuprindere a împlinirii - aparent accesibilă omului.

In Egiptul antic apare hermafroditul ca motiv în sculptură. In Grecia antică zeitatea hermafrodită era venerată în Cipru, Rodos și Attica. A sosit din Răsărit și s-a fixat aici. S-a fixat în mentalitatea oamenilor, în sfera viselor și dorințelor lor. Când nimfa izvorului Salmakis nu a fost în stare să obțină dragostea unui frumos păstor, a implorat zeii să o unească pe veci cu ființa iubită într-o singură ființă. In *Metamorfozele* sale, Ovidiu a recunoscut hermafroditul ca fiind fiul Iui Hermes și al Afroditei. Și, într-adevăr, l-a înzestrat cu părinți foarte speciali. In cultura precolumbiană Bahia, erau foarte populare figurinele de argilă ale unor zeități cu piept de femeie și mădular bărbătesc. Până în ziua de azi copii ale acestor figurine se vând turiștilor din Ecuador și Columbia. In afara timpului și spațiului, nimfa Salmakis se contopește cu frumosul păstor într-o singură făptură. Se contopesc în dorința de depășire a oricăror limite - în dorința spre împlinire. Și se petrece la fel pe orice țărm - ecuadorian, egiptean, grec. Pe fiecare țărm al imaginației și visului.

După acostarea fericită la țărmul Hiriei, Viola se deghizează în bărbat și, sub numele de Cezario, se hotărăște să treacă drept tânăr. Face acest lucru mânată de rațiuni practice: dorește să devină pajul lui Orsino. Dar, fără să știe, de parcă ar fi presimțit că această travestire de suprafață va avea consecințe de natură mai adâncă. *Fără să dau pe față cine sunt, prilejul bun s-aștept* (I, 2) - spune ea. Vorbele ei rostite parcă într-o doară se întâlnesc undeva, parcă în zbor, cu presentimentul lui Orsino despre *formele schimbătoare ale iubirii.* Viola se aruncă în brațele aventurii. In noaptea de carnaval. Se mai întâmplă ca din noaptea de carnaval, oamenii să se trezească răniți. Se mai întâmplă...

In calitate de Cezario, Viola este abia de trei zile la curtea lui Orsino, și deja *te-a și pus la inimă* (I, 4). Ducele îi vorbește lui Cezario numai la superlativ: *copile [...] transmite-i tu văpaia mea: ești tânăr, și flacăra iubirii-ți joacă-n ochi mai viu decât pe-o față stăpânită.* Poate că totuși *copilul* acesta s-a născut el însuși pentru a fi iubit, poate că Orsino simte acest lucru subconștient? In orice caz, Viola știe deja ce vrea: *pețesc pe alta, când mă vreau pețită* (I, 4). Ştie foarte bine la ce să viseze în acest vis al unei nopți de iarnă.

Sau poate totul nu a fost decât un joc înșelător? Dacă în personalitatea hermafrodită a lui Orsino nu precumpănește frumosul păstor, ci nimfa izvorului Salmakis, atunci devine evident de ce curtea pe care i-o făcea el Oliviei a avut mereu doar caracter convențional, literar.

Este foarte probabil, de vreme ce în ultima scenă a comediei Orsino îi spune Oliviei despre Viola, pe care o consideră în continuare băiat,

însă pe-acest necopt iubit al tău,
Şi care, jur pe ceruri, mi-a fost drag,
II smulg privirii tale crude, unde Tronează ca un rege,-n ciuda mea,
Stăpânul Iui! Băiete, vin' cu mine De răzbunare sufletul mi-e gata. (V, 1)

E greu de crezut că *răzbunarea* nu a prins contur în mintea lui Orsino mai devreme. Mai ales în momentul când ducele, la vestea că Cezario s-ar fi însurat pe ascuns cu Olivia, este cuprins de furie; e greu să nu observăm că este furia unui amant înșelat. Caracterul reveriilor lui Orsino despre Cezario nu meu pare de acum să trezească îndoieli.

Dacă ducele Orsino este bisexual - și oricum are toate șansele să devină - ideea lui de a-1 trimite tocmai pe Cezario la Olivia cu misiunea de logodnă ne apare foarte perversă, sublim de perversă. Ducele trimite cu misiune la Olivia - despre care știe că nu-1 iubește - un tânăr frumos, despre care nu știe că este femeie, dar despre care știe foarte bine că e îndrăgostit de el, de Orsino... Piramida se înalță, căci nici Orsino nu ascunde faptul că îl place foarte mult pe Cezario. Ii place ca Cezario, nu ca Viola deghizată, a cărei existență nu o bănuiește absolut deloc. In condițiile în care interpretăm în felul acesta relațiile dintre membrii acestui trio de personaje, dialogul lui Orsino cu Cezario despre iubire devine în esență un dialog de dragoste - cea mai picantă și totodată... mai autentică scenă erotică a comediei.

In discuția aceasta, Orsino ridică forța iubirii unui bărbat deasupra sentimentului pe care ar fi capabilă o femeie să-l nutrească. Cezario dimpotrivă: pune iubirea femeii mai presus de cea a unui bărbat, considerând-o mai profundă. Este un joc'pluristratificat - o licitație a sexului. Şi esența ascunsă a Violei:

Sunt astăzi singur la părinți. Şi fiică,
Şi fiu li-s numai eu. E tot ce știu. (II, 4)

Iată, așadar. Eu sunt *tot ce* poate fi: *și fiică, și fiu.* Sunt un *întreg.* Eul meu e un întreg *intenționat.* Fratele meu şi cu mine suntem una - afirmă Viola ferm, dar disimulat. Şi mai e aici vorba despre ceva. Despre lucrurile nepereche, mai degrabă^ decât despre faptul că Viola are un frate geamăn, pe nume Sebastian. In esență, este vorba despre faptul ^că în fiecare dintre noi există, în stare latentă, și bărbatul, și femeia. în fiecare dintre noi există latent întregul - potențialul trăirilor accesibile ambelor sexe. Ca în relația divină dintre nimfă și păstor. Suntem un întreg atunci când visăm la plenitudine. Ne ridicăm atunci deasupra naturii noastre incomplete, reprezentate de colivia sexului. Imaginația noastră și orizontul visărilor sunt cu mult mai cuprinzătoare și mai întinse decât rolul și funcția pe care ni le-a atribuit nouă - ca femeie sau ca bărbat - lumea!

Cu o mai puternică forță de sugestie decât la Ulrich[1], Cezario afirmă în versiunea lui Dygat[9 10]: *Fratele și sora mea - eu sunt totul la un loc[11]*. Da, Cezario este ca o sferă de mediere, ca o verigă de legătură. Cezario este virginal - reprezintă posibilitatea potențială de împlinire într-unul dintre rolurile antinomice în care se realizează de obicei omul. Virginalul Cezario întrupează deopotrivă întreaga perversitate și multilateralitate - întregul potențial al naturii umane.

Când Viola vorbește în ipostaza de Cezario că *nu sunt ce vreau să par a fi* (I, 5), are în vedere faptul că e fată,

---

[9] Leon Ulrich (1811-1885), traducător polonez care a rămas cunoscut mai ales pentru traducerile sale din opera lui Shakespeare. (IV. *tr.)* I

" Autorul se referă la traducerea în limba polonă a comediei *A douăsprezecea noapte* realizată de Stanislaw Dygat (1914-1978), romancier, prozator, foiletonist, dramaturg, scenarist de film şi traducător. (N. tr.)

[11] Aceasta este traducerea din limba polonă, aşa cum apare ea în versiunea lui S. Dygat. In traducerea românească semnată de Mihnea Gheorghiu, versul acesta sună astfel: Şi *fiică, şi fiu li-s numai eu*.

nu băiat. Dar spusele ei înseamnă, adică *pot să însemne,* mult, cu mult mai mult. Pot fi pragul de înțelegere al întregii ambivalențe a faptelor aparente, a factorilor exteriori.

Viola va avea dreptate când va afirma:

în orice deghizare, gândul rău
își face mendrele cu dibăcie. (II, 2)

Va avea dreptate, dar va fi prea târziu. Da, deghizarea produce doar încurcături - și nu ne referim numai la aspectul exterior, la hainele false. încurcătura este generată de ascunderea adevărului - inclusiv a adevărului visării, aspirației, personalității. A propriului adevăr. încurcătura este produsă de învăluirea adevărului în haina aparențelor. Se mai întâmplă ca aparențele să ne păzească. Dar ne și limitează. Ascunderea adevărului este ca o... haină de protecție - adică ceva ce ne protejează, dar în același timp ne jenează peste măsură.

Dar pe de altă parte nici autenticitatea deplină, goliciunea, nu reprezintă o soluție ideală - întotdeauna sfârșește prin a răni pe cineva.

Cât mai sunt bărbat
Va trebui la dânsul să renunț.
Dar cum sunt tot femeie, vai, Olivia,
Câte suspine am să-ți prilejuiesc!
- spune Viola.

în conversația cu Bufonul va mai adăuga: *O, mascaradă, distracție păcătoasă!* Dar și consecințele acestui joc se adună peste limita suportabilității. Cezario - care nu e nici^ Viola, nici Sebastian - e o ființă aparentă și o plenitudine aparentă. înaintea sa se deschide libertatea alegerii. Libertatea, dar și *necesitatea* alegerii.

Viola, cea care declanșează evenimentele ca Cezario, transformă A *douăsprezecea noapte* într-o poveste despre *relativitate-,* despre relativitatea noastră în propriii noștri ochi și în ochii altor oameni. Despre relativitatea propriei noastre imagini. în terminologia muzicală, viola este un alto. în secolele XIV-XVII, acest instrument cu coarde era folosit în diverse forme și mărimi...

îjs

Am văzut-o pe scenă pe Olivia, de obicei, ca pe o domnișoară înfumurată și cernită, cu ochii înroșiți de plâns. La fel este văzută în teatru și Julieta, percepută mai ales ca spirit și tristețe, când de fapt este o scânteie, o tânără în carne și oase, ba chiar! - o adolescentă de paisprezece ani cu sânge italian, clocotitor. La fel și Olivia. E suficient să întorci pe dos convenția mănușilor din piele de căprioară, în spatele cărora s-a ascuns contesa. Nu există nicio îndoială: Olivia este o tânără pasională, care tânjește după dragoste, la suprafață doar este poleită de strălucirea doliului. Contesa aproape că e gata să se arunce în brațele unui bărbat. Nu tânjește după vorbe goale și după formele convenționale ale iubirii de curte pe care i-o propune Orsino - ea e atrasă de trupesc. E ca o iapă înfocată care tremură de dorința de a se tăvăli prin iarba de primăvară.

Şi iată că apare Cezario! Un tânăr pentru care merită - și pentru care vrea imediat! - să renunțe la straiele de doliu. Chiar din prima lor conversație, Olivia explică limpede motivul pentru care respinge avansurile lui Orsino: deoarece... e însetată de sentimente adevărate. Până atunci nu întâlnise pe nimeni care să poate să-i împlinească visul. Nici Aguecheek, nici Malvolio nu i-au inspirat nimic. Tocmai de aceea Olivia se aprinde atât de repede; tocmai de aceea o învăluie iubirea pentru Cezario încă de la prima vedere. Se aprinde pentru prima persoană care i se pare potrivită pentru dragoste. Pentru prima persoană care este în stare să vorbească despre dragoste în mod autentic, cu înflăcărare. Pentru prima persoană care îi apare însuflețită. Dar și frumoasă! Pe Olivia o încântă *vorbirea, chipul, boiul tău și duhul cât cinci blazoane fac. Inimă, stai...* - oftează ea - *dar dacă el era stăpânul!* Deja s-a îndrăgostit.

Desăvârșirea lui, amar de dulce,
Simt cum se furișează-n ochii mei.
Acum, ce-o fi să fie? (I, 5)

Trupul lui Cezario și sufletul ei. întregul! Olivia devine aproape imediat agasantă; în ciuda lipsei de experiență, viclenia și intuiția ei de femeie nu o înșală — trucul cu inelul îi garantează domnișoarei o nouă întâlnire cu tânărul, a cărui vedere a scos la suprafață femeia din ea.

Discuțiile dintre Olivia și Cezario se desfășoară la un grad avansat de inițiere. La suprafață vedem mănușile din piele de căprioară, bâlbâielile de salon. Dar dacă întoarcem pe dos mănușa - în spatele cuvintelor îmbobocesc semnificații fundamentale pentru sfera ideatică a comediei *A douăsprezecea noapte:*

OLIVIA:
Te rog să-mi spui doar; *ce crezi despre mine.*
VIOLA:
Tu crezi a fi ce-ntr-adevăr nu ești.

Perspicace e acest Cezario. La urma urmelor, e femeie și simte foarte bine că Olivia nu recunoaște - deocamdată

față de sine însăși - ce tânără pasională doarme în ea și nici ea însăși nu înțelege că doliul ei e subțire ca o pojghiță de lac ce stă să crape.

OUVIA:

Același lucru cred și eu de tine.

VIOLA:

Şi *ai dreptate: nu-s ce par a fi.*

OLIVIA:

Aş vrea să fii ce-aş fi dorit să fii.

VIOLA:

Crezi, doamnă, c-ar fi fost să *fie bine?*

Era o glumă demnă de-un nebun. (III, 1)

Şi ce nu e o glumă? Mănușa din piele de căprioară arde pielea asemenea unei cămăși din urzici.

***

Acțiunea se precipită și, în vibrația ei, parcă împotriva voinței, scoate la iveală tot mai multe taine și răstoarnă tot mai multe semnificații aparent univoce. în Iliria își face apariția fratele geamăn al Violei, salvat ca prin minune. Exact: Sebastian e fratele geamăn al Violei. E ca și cum Viola și el s-au născut aproape ca un singur trup.

Pe Sebastian l-a salvat, din mijlocul furiei valurilor, căpitanul Antonio. în primul lor dialog, fascinația erotică a lui Antonio față de tânăr este abia atinsă. Dar când se întâlnesc din nou pe stradă, Antonio dezvăluie limpede motivul pentru care, în pofida pericolului, s-a aruncat în valuri după Sebastian:

Eu n-am putut să stau pe loc, și pace.

Neastâmpărul m-a-mpuns cu mii de sulițe.

Nu dorul să te văd — deși doar dorul Pe om l-îndeamnă la mai lungă cale —

Ci grija c-ai putea păți ceva [...]

Stârnitu-m-au în căutarea ta. (III, 3)

Nu este vorba despre cuvinte - *dor, suliți* - acestea reprezintă doar o convenție. Este vorba despre grija tandră și fascinația adevărată nutrite de Antonio, care devin tot mai evidente pe parcursul dialogului dintre ei.

Dezamăgirea lui Antonio va fi la fel de intensă ca și simțământul de iubire atunci când o confundă pe Viola, deghizată în haine bărbătești, cu Sebastian. Iată că iubitul l-a trădat! I-a întors spatele, cu toate că, spune Antonio,

Iar de trei luni de el, necontenit,

Şi zi, și noapte-am fost nedespărțit. (V, 1)

Confundându-1 pe Sebastian cu Viola, căpitanul n-ar fi pregetat nicicum să o înlocuiască în duel. Fără să se gândească, deoarece

Dacă tânărul cumva

Ți-aduse vreo ofensă, o iau asupră-mi,

Iar dacă tu l-ai ofensat, în gardă! (III, 5)

Este cât se poate de evident: Antonio iubește profund. Așa că se pot duce convențiile pe apa sâmbetei! Să se ducă și moravurile! - Antonio declară mândru:

Pe tânărul acest, aci de fată,

u

Virtutea-i frumusețe,

Dar sufletul ascuns sub mândru chip E ca licoarea morții dintr-un șip. (III, 5)

Şi uite așa totul s-a dărâmat. Viola, surprinsă de tot ce s-a întâmplat, s-a dezis de el. Antonio a luat iluzia drept realitate. Așa că se simte nefericit, tras pe sfoară. Sau poate el chiar este *păcălit?...* Şi oare nu ne amenință pe oricare dintre noi aceeași capcană a înșelăciunii când ne pripim să luăm drept reale propriile noastre vise? Când luăm drept adevăr propria imagine a realității, pe care noi singuri am creat-o?...

In pripă și zăpăciți, tragem de mănușile de căprioară când în stânga, când în dreapta. Care e însă dreapta, și care e stânga? Cine mai știe?... Complexitatea și multidimensionalitatea lumii și ale oricăror fenomene ale lumii sunt în esență de așa natură, încât putem repeta foarte serios după Bufon - chiar dacă el o face în mod ironic: *Nimic din tot ce este nu este* (IV, 1). Sau am putea răsturna sensul vorbelor, spunând cu egal succes: tot ce nu este, este. Sau, cel puțin, ar putea să fie.

Când conștientizezi relativitatea absolută a fenomenelor și efeme- ritatea factorilor aparent imuabili, nu e neapărat un lucru trist și nici nu trebuie să te arunce în brațele deznădejdii. Sebastian îi spune Oliviei, cu cea mai adâncă convingere:

Deci tu te-ai înșelat asupra mea,

Dar soarta și-a vârât aici codița. (V, 1)

E adevărat, Sebastian este și el îndrăgostit. Și îndrăgostiții s-au obișnuit să creadă în unitatea adevărului și infailibilitatea instinctului în drumul lor spre natura umană. Pentru ei mănușa nu are decât o singură față. Au motivele lor, însă optimismul lor nu este exagerat de credibil. Să nu cădem pe ascuns în pesimism în fața bănuielii că, dacă *tot ceea ce este, nu este,* atunci tot ceea ce nu este, este sau, cel puțin, ar putea să fie.

Fiindcă iată: visul Oliviei, care s-a îndrăgostit de Cezario, totuși a devenit realitate. întruchipat de Sebastian. Așadar uneori se întâmplă, sau se poate întâmpla, ca visul să semene înșelător cu realitatea - ba chiar mai mult: că visul poate fi identic cu realitatea. Imaginația - cu toate că rareori, nu fără implicarea sacrificiilor și durerii - poate să aibă aceeași dimensiune cu realitatea. E dificil, dar totuși optimist. Zâmbetul lui Shakespeare... Puțin cam trist, dar totuși zâmbet.

Atunci când o vede pe Olivia pentru prima dată, Sebastian o întreabă încântat:

Dar ce-i cu mine? Ce s-a petrecut?
Visez sau poate mintea mi-am pierdut?
Prin apele uitării parcă trec-,
Să dorm, în visuri veacul să-mi petrec! (IV, 1)

Și-a văzut visul cu ochii. Un elogiu al realității. Atingerea visării...

Amândoi tremură unul pentru celălalt. Plini de încântare și de uimire. Sebastian se asigură față de el însuși de realitatea sentimentelor sale de teamă că e poate doar o iluzie.

lată mândrul soare!
Şi aici, mărgăritarul de Ia ea
II văd, ti simt în palmă. Şi tot ce cred
Că-i doar o amăgire ce m-a prins,
Şi nu-s nebun. [...]
Deși se luptă-n mine cugetarea Cu simțurile, știu că-i o eroare,
Nu *sunt nebun. Dar întâmplarea asta,*
Această revărsare de noroc Atât de mult e mai presus de fire,
Că ochilor nu-mi vine să-mi mai cred Şi minții-i caut ceartă, că nu-mi Iasă Alt gând decât că nu-i cu mintea-ntreagă
[-]
E ceva
In toată treaba asta care-mi scapă.
Dar iat-o, vine doamna. (IV, 3)

Sebastian simte mărgăritarul, soarele, aerul. Sebastian „adulmecă" realitatea pentru a *se* elibera de îndoieli și a se convinge de realitatea fericirii sale. Aparent e o *iluzie,* și totuși el își vede visul cu propriii ochi. Monologul lui Sebastian despre lupta iluziilor cu realitatea, a rațiunii cu trăirile, ar fi putut fi rostit de oricare dintre eroii comediei prinși în același labirint cu pereți din oglinzi. Căci, în esență, acesta este, la urma urmelor, un monolog despre mănușile din piele de căprioară.

Câte dintre straturile acestui joc despre plenitudinea naturii umane a reușit oare Shakespeare să redea la avanpremiera londoneză care a avut loc în seara Celor Trei Magi din anul 1602? Cert este însă că toate rolurile au fost jucate de bărbați! Cât trebuie să fi sporit faptul acesta relațiile dintre personaje, și așa suficient de multidimensionale! Viola-Sebastian-Cezario-Olivia-jOrsino... toți numai bărbați! Această dimensiune pur teatrală a mozaicului shakespearian reprezentat de A *douăspezecea noapte* a ajuns astăzi aproape indescifrabilă. Dimensiunea teatrală a comediei A *douăsprezecea noapte* ca istorie a granițelor vibrante dintre rolul nostru și posibilitățile noastre - între visul nostru și funcția lui.

Urma acestui strat de semnificații pur teatral a fost scoasă la iveală de unul dintre cele mai radicale - din câte am auzit - și cele mai rafinate spectacole teatrale ale comediei A *douăsprezecea noapte pe* care le-am văzut: spectacolul lui Jan Kulczynski, care în toate rolurile a distribuit... femei. Kulczynski a jucat *A douăsprezecea noapte* în nota unei bufonerii tăioase, fără să aplatizeze, în felul acesta, comedia. Ba dimpotrivă - i-a potențat semnificația. Nu numai în dimensiunea comică - a nuanțat mai ales în planul semnificațiilor sau mai bine zis: în planul plurisemantismului.

La Ingmar Bergman a fost altfel, dar a fost vorba despre același lucru. Când în finalul spectacolului s-au instalat armonia deplină și seria de săruturi ale celor patru logodnici și tineri însurățel, toate au fost mai degrabă convenționale. Dar cel mai lung și mai pasional a fost sărutul dintre Viola și... Sebastian. Sărutul gemenilor mistuiți de dor... încă un strat de semnificații?... Sau poate doar mă înșel, poate nu-mi aduc bine aminte, sau poate doar așa mi-am dorit eu să văd. Ar fi putut fi și altfel: dintre cei patru îndrăgostiți, cele mai pasionale puteau fi săruturile lui Orsino cu Sebastian și ale Violei cu Olivia... Și poate chiar așa a și fost. Sau poate așa va fi cândva..

Poate așa va fi cândva, de vreme ce suntem tot mai departe și mai cuprinzători - în imaginația și visele noastre despre împlinire - de rolurile care ne-au fost atribuite, chiar dacă e vorba de mult visatul rol de soție sau de soț. în finalul comediei *A douăsprezecea noapte,* toți acceptă faptele, realitatea. Acest lucru poate însemna că acceptă - cel

puțin în acel moment - să renunțe la iluzii. Orsino îi spune Violei, în stilul convenției de la curte:

Dă-mi mâna, dar, și hai de mi te-arată
In haine femeiești înveșmântată. (V)

Dar, în aceeași scenă, când pentru prima oară în întreaga piesă Viola și Sebastian s-au arătat deodată - Orsino mai spune ceva, și anume:

Un chip, un glas, o haină; totuși, doi;
Oglindă vie, care e și nu el (V)

Ce este pentru unii iluzie pentru alții poate fi realitate. Ce e pentru noi azi adevăr mâine poate fi iluzie.

în asta constă măreția comediei *A douăsprezecea noapte.* De câte ori în comedie și din câte guri - în diverse moduri - revine aceeași frază: *este și nu estel* Unii o consideră pe Viola bărbat, alții pe Cezario îl iau drept Sebastian; pentru Antonio, Sebastian este un tânăr, căci așa și este; și Viola era un tânăr pentru Orsino, chiar dacă, la drept vorbind, nu e. Şi Cezario era un tânăr pentru Olivia. Poate nici nu există adevăruri obiective și nicio iluzie nu trebuie să fie în mod obiectiv o iluzie? Zâmbetul trist al lui Shakespeare. Un zâmbet născut din amărăciune, dar și din... speranță. Nu există nicio gradație între adevăr și iluzie. Ba dimpotrivă: o lamă cu două tăișuri și realitatea, și iluzia. Măreția comediei *A douăsprezecea noapte* se ascunde în mănușa din piele de căprioară - în aplecarea deopotrivă de tandră asupra fiecăreia dintre fețele ei, despre care nu știm niciodată cu adevărat care este cea reală. Fiindcă mai poate exista și o a treia...

La British Museum se găsește, oferit bibliotecii de George al IV-lea, un exemplar din A *douăsprezecea noapte,* care i-a aparținut cândva lui Charles I. Pe foaia de titlu regele a șters cu o linie titlul original și a scris propriul titlu: *Malvolio.* Charles I îi detesta pe puritani. Sentimentul era, de altfel, reciproc, motiv pentru care a și plătit cu capul.

Au apărut în vremea reginei Elisabeta I ca un grup ce aspira la reformarea bisericii anglicane, pe care o considerau cam compromisă și prea liberală. Puritanii, care preluaseră radicalismul lui Calvin, au fost inițial persecutați pe insulă, motiv pentru care au emigrat pe continent. La conflict aprins s-a ajuns în timpul domniei lui Iacob I, dar puritanii au devenit o adevărată putere abia sub conducerea lui Oliver Cromwell; Charles I a plătit cu tronul și cu capul, iar teatrul englez - cu mulți ani de tăcere.

Bineînțeles, Shakespeare nu avea cum să prevadă toate acestea. $i totuși, viitoarea răzbunare a puritanilor a anticipat-o, în oarecare măsură, în A *douăsprezecea noapte,* fapt observat neîndoielnic de Charles I, de vreme ce a modificat titlul comediei în *Malvolio.* De altfel, e și normal ca fiecare, în timpul lecturii, să vibreze la ceva anume, în funcție de structura sa spirituală și intelectuală.

In pragul noului veac, cuvântul *puritan* nu era decât o poreclă; provenea de la *puritas,* adică *purii, doctrinarii.* Şi exact în acest sens Maria vorbește despre Malvolio, că *Dumnealui îmi face mie pe puritanul* (II, 3) și, aruncând această poreclă, îl caracterizează mai amplu pe detestatul majordom:

Face pe evlaviosul și, de-al dracului ce e, strică cheful tuturor; un măgar împăunat, care se laudă că s-a născut învățat și vorbește păsărește, mândru că nu mai e nimenea ca el și convins că moare lumea de dragul lui. Da, asta e: că-i destul să-l vadă o femeie și-i cade cu tronc la inimă. (II, 3)

Olivia a spus cam același lucru, dar mai pe scurt: *Te prețuiești prea mult, Malvolio.* (I, 5) Boală grea! Şi periculoasă. E amenințătoare pentru cel care suferă de ea, dar pentru cei din jurul lui e chiar periculoasă.

Şi se mai și umflă în pene, se află pe culmile egolatriei. Pentru cei din jur nu are decât dispreț: *eu nu-s de-o ființă cu voi; și-avem să mai discutăm noi în curând!* (III, 4). Deja a căzut pe fundul prăpastiei, a pierdut totul. Numai disprețul nu și l-a pierdut, ba chiar l-a dublat cu amenințări: *La spânzurătoare cu voi toți, creaturi nevolnice.* Acestea sunt ultimele vorbe cu care puritanul Malvolio își face ieșirea de pe scenă, deocamdată... Cu acest text părăsește Iliria nefericitul hilar din stratul-farsă al piesei *A douăsprezecea noapte.* însă amenințarea aceasta răsună deopotrivă de sinistru și într-o altă dimensiune decât cea a farsei: puritanul acesta jură că se va răzbuna. Charles I se va convinge pe eșafod că Malvolio nu a aruncat vorbe-n vânt. Nu i-a servit la nimic regelui schimbarea titlului din A *douăsprezecea noapte* în *Malvolio*; Charles I nu a făcut farmece... Şi, din păcate, nici Shakespeare nu a fost un profet mincinos. Cromwell nu l-a ucis numai pe rege; peste un sfert de veac, a ținut într-o tăcere de mormânt și teatrul. Cromwell a izgonit actorii, pentru a nu permite populației să fie amăgită de aparențe, pentru ca nimeni să nu submineze univocul faptelor și adevărurilor, pentru ca nimeni să nu se lase în voia unor visuri deșarte.

Polemica lui Malvolio cu tovarășii de beție ai lui sir Toby Belch se poartă exact la același nivel la care se poate desfășura o prelegere despre principii ținută unor capete seci. Insă până și unor cheflii li se poate întâmpla să prindă sensul. Iată ce îi spune Toby, foarte iritat, lui Malvolio: *Şi crezi că, dacă tu mănânci de post, s-a isprăvit cu cozonacii și berea!* (II, 3). Aceasta e o frază-cheie - e o adevărată perlă, nu o frază! Relevă nu numai esența relației dintre Toby și Malvolio; fraza aceasta scoate la suprafață o opoziție fundamentală pentru întreaga comedie - pentru istoria măiestru țesută despre relațiile dintre virtute, convenție, rețeaua de limitări și viața cu toate nevoile, visurile ei sau aspirația spre împlinire. Belch nu știe ce spune. Nu bănuiește că a emis o judecată de valoare despre o relație

fundamentală - despre relația dintre rigoare și aspirația spre trăirea eliberată de orice rigori.

Opoziția dintre aparență și adevăr, dintre convenție și autentic pulsează în A *douăsprezecea noapte* nu numai în intriga amoroasă dintre personajele principale. Evidențiază în egală măsură și relațiile dintre personajele farsei. Belch îl iubește în felul său pe Aguecheek, dar oricum nu din iubire încearcă să-l însoare pe tovarășul său de pahar cu Olivia. O face mânat de un calcul rațional, căci *l-am costat numai până acum vreo două mii de lire* (III, 2), iar dacă Aguecheek se va însura cu nepoata lui Belch, nu va mai trebui să-i restituie datoria. Iată și cealaltă față a mănușii relațiilor reciproce dintre tovarășii de băutură. Bineînțeles, este croită pe măsura lor.

Citită în felul acesta, A *douăsprezecea noapte* ne apare ca un sistem de oglinzi în care aceeași problemă se reflectă în mai multe dimensiuni simultane. Până la dimensiunea cea mai bufonică, atunci când Bufonul se dă drept preotul Topas, iar Malvolio chiar crede că e prelatul. în această reflecție a oglinzilor strâmbe, lucrurile devin cu totul absurde, însă figura acestei logici aparente dusă *ad absurdum* o reprezintă discursul comic al Bufonului, care îl joacă pe preot: *Ce se vede, aia crede, tot astfel eu mă prezint domnieitale, zicând: Popă vezi, popă crezi. Ce înseamnă „a fi“... alt decât „a fi“?* (IV, 2). Mergând chiar mai departe în mijlocul acestor oglinzi, Bufonul nu e lipsit de logică, atunci când încearcă să-l convingă pe Malvolio că bezna e plină de lumină. Când acesta însă neagă, Bufonul ripostează că *obscur e numai obscurantismul în care zaci cufundat.* Și oare putem să nu-i dăm dreptate?

Există totuși ceva ce nu suferă îndoială în jocul acesta al aparențelor răsfrânte în oglinzi; ceva incontestabil: sentimentul - senzația subiectivă a eului nostru. Eu așa simt, așadar așa este. Când Malvolio schelălăie: *Bufonule, nu a existat om mai nedreptățit ca mine* - are dreptate. Malvolio așa simte, deci așa este. Mai mult decât atât: în toată piesa nimeni nu e la fel de nedreptățit ca Malvolio. Nimeni altcineva nu plătește un preț atât de mare pentru visurile lui. E drept, e un puritan ticălos, am putea spune, are ce merită. Putem înțelege atitudinea lui Shakespeare sau a lui Charles I față de Malvolio. Și totuși, ne pare rău. Ne pare rău de Malvolio, când se izbește atât de dureros de realitate.

Reacția Oliviei, compasiunea ei autentică pentru nebunia acestuia sunt interpretate de Malvolio ca manifestare a neîndoielnicei iubiri pe care i-o poartă contesa. E suficient să creadă în visul lui, pentru a lua aparența drept realitate - avalanșa se declanșează și nu mai poate fi oprită. între timp: *așa este* - Malvolio nu se înșală - *Toate acestea* se *leagă foarte bine. De-acum, niciun scrupul, niciun scrupul de scrupul, niciun obstacol, nicio umbră de îndoială!... Nu mai există nicio piedică posibilă, care să se interpună între mine și îndeplinirea dorințelor mele aprinse!* (III, 4). Malvolio spune asta despre sine. însă Shakespeare vorbește aici despre un mecanism, despre un principiu. Shakespeare are un pătrunzător simț al ridicolului. Nu e vorba despre simțul ridicolului lui Malvolio, ci de-al lui Shakespeare. Despre propriul nostru simț al ridicolului - despre comicul trist al visurilor noastre. Al credințelor noastre, al visurilor și certitudinilor. Shakespeare se uită aici sceptic nu la lume și la caleidoscopul de aparențe *ale* lumii. El *se* uită sceptic la sine însuși în acest caleidoscop.

Am ajuns la extreme: Malvolio a crezut în premisele adevărului care este aparență. Malvolio este logic și consecvent, are motive să creadă. în ochii oamenilor, care se uită la el de pe margine, el pare să fi înnebunit. Și ei au dreptate, tot așa cum și Malvolio are. Logica și sentimentul țin de sfere diferite ale existenței. Și niciuna dintre aceste categorii antinomice nu este supremă, așa cum niciuna dintre ele nu e secundară. Fiecare dintre fețele mănușii este la fel de moale. Și amândouă sunt la fel de aspre.

întreaga mistificare căreia îi cade pradă Malvolio este - chiar dacă într-o altă dimensiune - de aceeași sorginte ca și multiplele neînțelegeri din planul lirico-amoros al comediei A *douăsprezecea noapte.* Urmărind o pistă falsă, Malvolio a crezut, căci trebuia să creadă, în iubirea mult visată a Oliviei. Tot la fel cum și Olivia s-a înșelat în privința lui Cezario. S-a lăsat înșelată de aparențe și s-a lăsat pradă visării. La urma urmelor nu e nicio diferență. Diferența constă numai în consecințele exterioare. în plan amoros apare suferința; în planul farsei - comicul situațiilor și... nefericirea subiectivă. Esența problemei rămâne aceeași. Căci esența este mereu aceeași.

A *douăsprezecea noapte* nu este - așa cum e, de regulă, jucată -
0 comedie cu dublă intrigă lirică și comică, fațete ce se întrepătrund reciproc. A *douăsprezecea noapte* este o piesă deosebit de unitară, ba chiar monotematică. Doar că tema este privită de Shakespeare în mai multe oglinzi diferite. întoarce mănușa când pe o parte, când pe alta, când pe încă o parte. Dar mereu este una și aceeași mănușă.

De ce Bufonul, în finalul piesei, rămâne singur pe scenă? El singur? De ce tocmai el?

Multitudinea rolurilor și bufoneriilor noastre este nemăsurată. Unde se termină așadar deghizările? Și cum arătăm goi, cum arătăm cu adevărat sub toate măștile nenumărate pe care le purtăm? Sau poate goliciunea nici măcar nu există? Poate există numai rolurile? Poate veșmintele, funcția îndeplinită ne modelează și ne hotărăsc fără drept de apel imaginea pe care o avem despre sine și conturul viselor noastre?

Același motiv al omului diurn și nocturn, întâlnit și în *Visul unei nopți de vară,* străbate transversal A *douăsprezecea noapte.* între ordinea apolinică și nebunia dionisiacă ia amploare problema ambivalenței naturii umane și deasupra intrigii hotărăște evoluția evenimentelor, dezvăluind totodată cât de sufocant este sub povara măștilor funcțiilor noastre exterioare, de care este atât de departe personalitatea omului. La fel ca și în *Frumoasa de*

zi (Belle de jour) a lui Bunuel, *n* cărui eroină de film caută împlinirea între căldura căminului și cloaca bordelului; sau și mai exact: și acasă, și la bordel deopotrivă. Eroii comediei A *douăsprezecea noapte* declară că unitatea personalității noastre nu este dată de unitatea rolurilor care ne-au fost atribuite.

Rolul, jocul, masca... Pe acest plan de semnificații ale piesei orbecăim astăzi în teatrul contemporan. Când pe scena teatrului elisa-
1 >ctan jucau numai bărbați, se instala denaturaîizarea lumii prezentate,
denaturaiizarea sexului eroilor. într-un asemenea teatru totul devenea doar joc. Un joc teatral și intelectual pe o temă dată. Planul ideatic al piesei A *douăsprezecea noapte* ca joc al aparentelor se evidențiază cu o claritate inaccesibilă teatnilui nostru.

Deghizați, dându-ne drept altcineva, putem juca toate rolurile accesibile personalității noastre. Iată care este tema și întrebarea despre forma și profunzimea personalității umane, codificate în A *douăsprezecea noapte.* întrebarea despre sistemul măștilor noastre și despre ce se ascunde cu adevărat sub acestea.

Să mai ascultăm încă o dată ce își spun logodnicii în finalul comediei, chiar înainte de a fi cununați. Să ascultăm cum sună declarațiile lor în traducerea lui Dygat; e o traducere mai aproape de prezent și de aceea e mai ușor de urmărit:

SEBASTIAN (către Olivia):

Ai *vrut să-i acorzi mâna ta unei femei?*

ORSINO (către Viola):

Aș *vrea să fii deja femeie, flăcăul meu iubit.*[12]

Ei și... *who is who?* înșelătorie, măști, perversiune rafinată, dar nu numai în dimensiunea fabulară, ci și în cea filosofică și intelectuală.

Iată că a trecut A douăsprezecea noapte. Se termină visul unei nopți de iarnă. Este timpul să ne întoarcem la ordinea zilei. Orsino îi spune logodnicei sale: *Stăpânu ți dă deplină libertate j...]primește mi mâna și stăpână-n veci stăpânului să-i fii* (V, 1). Olivia adaugă: Şi *sora mea!* (V, 1). Și cu toate că mariajul lor e oarecum neunivoc, tinerii pornesc spre altar. După noapte a venit ziua. Pornesc spre altar, împăcați cu faptul că trebuie să se mulțumească cu un singur rol din atâtea câte aveau la îndemână. Sau poate prin zi se îndreaptă spre... următoarea noapte, pentru ca, din nou, în alte raporturi, să construiască noi relații stranii, complicate? „Legături interzise", periculoase între oameni care caută mereu, pe orbecăite, capătul labirintului nocturn.

Comedia erorilor, care se desfășoară în visul unei nopți de iarnă în A *douăsprezecea noapte,* este suprasaturată de erotic. Dar nu se epuizează în sfera eroticului. Prin erotic tinde dincolo de erotic - aspiră spre intangibil. Surprinsă de tainele cotloanelor nocturne ale sufletului omenesc, mângâie ușor principiile tainice ale existenței.

0 comedie a aparențelor, surfilată cu tristețe. O poveste despre granițele viselor. Comedia aparențelor nocturne care, în contact cu strălucirea zilei - cu realitatea - crapă asemenea unor baloane de săpun. Vise irealizabile. Nu visuri neîmplinite, ci din cele cărora nu le-a fost dat să se împlinească. Irealizabile - adică imposibil de împlinit.

Viola și Sebastian, împreună cu Cezario, veriga de legătură care îi unește inseparabil, reprezintă numai intensificarea extremă a unei situații obișnuite. In tușe îngroșate sunt prezentați și Olivia, și Orsino, ba chiar și Belch, Aguecheek și Malvolio. Cel mai mult totuși Malvolio! Pur și simplu fiecare visează că nu este ceea ce este, că e mai mult de atât, ceva cu mai mult potențial, ceva perfect. Spusele Violei - *Nu sunt ceea ce par a fi* - nu sunt valabile numai pentru ea. Sunt valabile pentru toată lumea.

Visul unei nopți de iarnă în *A douăsprezecea noapte* tocmai de aceea este o comedie a erorilor, deoarece în acest vis al visărilor noastre apărem altfel decât suntem, cu totul altfel decât suntem văzuți. Și, la fel ca în *Comediei erorilor,* trecem unii pe lângă alții, fără să ne cunoaștem reciproc. Şi ca într-un coșmar ne străduim să întindem mâinile unii spre alții, să ne observăm, să ne recunoaștem. Şi printre degete se prefiră tremurând imperceptibil aerul... Distanța dintre imaginație și apropierea trupurilor. Amploarea viselor și strâmtoarea rigorilor. Omul diurn și nocturn.

Comicul și tristețea. Râsul printre lacrimi.

Bufonul a rămas singur. *Piesa-i gata, trag oblonul* - cântă el, dar nu vă întristați prea tare și nici nu vă bucurați prea mult, căci - *dacă u-a plăcut bufonul, mai poftiți și mâine seară.* Cine nu înțelege acest lucru, așa cum nu înțelege Malvolio, cade în tragic, lăsându-se înșelat de aparențe. Cine înțelege, așa cum a înțeles Bufonul, rămâne singur. Așa că nu vă bucurați, dar nici nu vă întristați. Pur și simplu așa stau lucrurile.

Cântecul din final al Bufonului se cuvine să-l citim laolaltă cu cel din actul II (4): *Vino, moarte, de mă ia, să mă culci sub cetini grele!* Numai atunci încetăm să mai jucăm comedia zi de zi, neîncetat, încetăm să ne mai zdrobim visele de realitate. Ce ușurare! Dar o inimă alinată nu poate visa. E totuși nevoie de o fărâmă de durere.

---

[12] Aceste replici în traducerea lui Mihnea Gheorghiu sună astfel: Sebastian: *Voiai să iei desotofată mare.* Orsino: *Hai de mi te-arată în haine femeiești învesmântată.* (V, 1). *(N. ir.)*

Numai Bufonul, fiindcă este singur, poate înțelege ce s-a întâmplat cu adevărat. Toți au plecat la altar. Au plecat să se veselească și să își accepte rolurile care le revin. Numai el știe că după o zi cu soare vin *ploaia și vântul*, și apoi din nou se face zi și tot așa la nesfârșit. Bufonul știe că această comedie a erorilor nu are final. Că zorii nu fac decât să întrerupă uneori visul nopților de iarnă, dar nu numai în noaptea geroasă din *A douăsprezecea noapte* vom îmbrăca mănușile din piele de căprioară când pe o față, când pe alta, când pe încă o alta. Zi de zi.

Citatele provin din ediția Wiiliam Shakespeare, *Opere complete. Comedii,* II, București 2007, *A douăsprezecea noapte* In traducerea iui Mihnea Gheorghiu, p. 7-161.

Imaginația și Timpul

Idila e în plină desfășurare. Altfel decât se întâmplă de obicei la Shakespeare, *Poveste de iarnă* nu începe nici de la cap la coadă, nici cu evenimente violente - ba dimpotrivă: cu prietenia durabilă și armonioasă dintre regii și curtenii regatului Siciliei și al Cehiei. Nu există *timp,* e doar *prezent* armonios. Vizita regelui Polixenes se apropie de sfârșit și el se pregătește să se întoarcă în Cehia, însă monarhii sicilieni Leontes și Hermiona nu vor să-l lase să plece. Nu vor să declanșeze timpul - doresc să persiste în acest intermezzo vesel. Ideea idilică a continuității ca opoziție față de curgerea neoprită a timpului este redată de amintirea lui Polixenes despre tinerețea pură, petrecută împreună cu Leontes. Pe atunci

Eram doi flăcăiandri ce credeam
Că mâine fi-va tot la fel ca astăzi,
Că-n veci vom fi copii. (I, 2)

Dar timpul nu poate fi păcălit. Timpul se strecoară la curtea siciliană - intriga se declanșează și îi trezește pe eroi din idila vieții atemporale.

Purtat de imaginație, Leontes este *în război deschis cu sine* (1, 2) - căci o bănuiește pe inocenta Hermiona că are o idilă cu Leontes. Dreptul și înțelepții nobil sicilian Camillo îl conjură pe Polixenes să plece neîntârziat de la curte:

Vă dau un sfat
Ce trebuie urmat mai iute chiar
Decât mi-ar trebui să-l spun. (I, 2)

Neîntârziat... După idila aparent netulburată, timpul începe să curgă tumultuos. După o perioadă suspendată în atemporalitate, urmează acum *curgerea precipitată a evenimentelor* (Dl, 1). Intră în acțiune eroul principal: Timpul. El este personajul central al *Poveștii de iarnă.* Nu contează că își face apariția pe scenă în ipostaza Corului abia în actul IV și numai o singură dată. El, Timpul, este cel care a modelat acțiunea și el este cel care conferă sens poveștii.

Dacă într-adevăr *Poveste de iarnă* a fost scrisă de Shakespeare în anul 1611, atunci putem afirma că a apărut la „apus" - adică într-o vreme ce stă sub semnul reflecției despre timp. Subtitlul principalei surse de inspirație a *Poveștii*, care pentru Shakespeare a fost nuvela lui Robert Greene *Pandosto. The Triumph of Time,* ne sugerează^ că timpul reprezintă în esență motivul filosofic principal al operei. întocmai - triumful timpului! Din dialoguri, pare că răzbate, când și când, nostalgia lui Shakespeare după timpul care trece, nostalgia unui om care îmbătrânește. Primind de la Perdita un buchet, Polixenes spune: *Ai potrivit prea bine vârsta noastră cu florile de iarnă* (IV, 4). Fterdita privește însă totul din perspectiva tinereții:

Când anu-mbătrânește, însă vara
Nu a murit, nici iarna-nfrigurată
Nu s-a născut. (IV, 4)

Pentru ea, ritmul trecerii timpului este sinonim cu ritmul transformărilor și creșterii. Planurile sunt echilibrate; prezența timpului pune stăpânire pe conștiința tuturor eroilor poveștii: pe de o parte, vârstnicii sunt încercați de nostalgie, tinerii rămân senini.

Cât de veselă sau tristă, nostalgică sau optimistă, este *Povestea de iarnă* despre Timp? Hai să vedem ce spun două dintre personaje:

HERMIONA:
Stai jos aici și spune-ne-o poveste.
MAMILUUS:
Şi cum să fie — veselă sau tristă?
[...] Mai bune-s iarna cele triste. (II, 1)

Așadar, povestea despre timp este una, în esență, tristă. Așa se conturează ea la „apusul vieții" - din perspectiva unui om care îmbătrânește și care vede mai multe dincolo decât înainte. Este o poveste de iarnă - merită depănată la ceasul înserării, la gura sobei în care trosnește focul pentru a trezi atât apetitul spre fabular, cât și reflecția. O poveste înțeleaptă.

Anacronismele timpului și geografia nebună - care abundă în piesă, oferind comentatorilor un câmp interpretativ foarte bogat - nu au semnificație în lumea basmului, cum putem considera această poveste prin prisma convenției sale. Şi mai mult decât în lumea basmului, rămân fără semnificație și în subtextul filosofic al parabolei

despre timp care impregnează și unește totul. Prin gura unui curtean, Shakespeare însuși evaluează probabilitatea acțiunii *Poveștii de iarnă: atâtea minuni s-au petrecut într-un singur ceas, încât [...] această veste, despre care se spune că e adevărată, seamănă atât de mult cu o poveste de demult, încât adevărul e foarte îndoielnic* (V, 2). Shakespeare nu numai că acceptă potpuriul de minunății neverosimile, dar îl și interpretează - lămurește convenția: o poveste de demult. De demult și totodată nouă; eternă.

în Cehia mitică și în Sicilia la fel de iluzorie, se desfășoară feeria unor neverosimile aventuri de poveste. Mai mult decât atât - creează fundamentul fabular al poveștii depănate la gura sobei, la care Shakespeare abia acum țese construcția măiastră, poetică și filosofică - o poveste filosofică despre imaginație, timp și relațiile reciproce care guvernează timpul și imaginația. Din perspectiva prezentului putem oare considera piesa mai degrabă o creație scenică sau un eseu dramatic? Nu știu; nu am văzut niciodată o reprezentație care să scoată un teatru din această istorioară fascinantă din punct de vedere ideatic. Poate în esență *Poveste de iarnă* este mai potrivită astăzi pentru a fi ascultată sau citită la ceas de seară la gura sobei? Nu știu. Timpul nu a atins straturile de semnificații ale *Poveștii*. în schimb, timpul ar dicta să descoperim în operă o formă teatrală adecvată vremurilor noastre în locul celei imaginate de Shakespeare pentru contemporanii săi.

Idila s-a curmat. Amenințat cu moartea, Polixenes fuge în Cehia, în Sicilia, înnebunit de gelozie, Leontes și-a închis soția, iar pe fiica nou-născută o reneagă ca pe un bastard. Pâulina îi reproșează pe bună dreptate regelui:

Cruzimea-ți față de regină Pornind din năluciri prost întocmită,
Miroase-a tiranie. (II, 3)

Acesta este al doilea motiv al *Poveștii de iarnă,* strâns împletit cu problematica timpului: motivul imaginației și al pericolelor cumplite spre care este ea capabilă să-l împingă pe om. Imaginația și numai imaginația a plăsmuit în mintea lui Leontes tabloul adulterului, imaginația a născut în rege gelozia și l-a împins până în pragul nebuniei. Leontes îi ocărăște pe toți din jur, deoarece își imaginează că toată lumea îl înșală. Poruncește ca fiica sa să fie aruncată în foc, căci altfel, urlă el:

Bastardului eu țeasta-i voi zdrobi Cu mâna mea. (II, 3)

A înnebunit! Şi asta numai și numai din cauza imaginației sale. Nu s-a ferit de ea, chiar dacă ceva mai devreme înțelesese pericolul pe care aceasta îl comportă:

O, patimă[13]*! în inimă te-mplânți Faci cu putință ce i cu neputință,*
Legi punți cu visul — oare cum se poate?
Te faci părtaș cu tot ce-i nălucire Părtaș ești cu nimicul. Deci să credem Că poți să fii unit și cu-adevărul,
Chiar întrecând măsura. (I, 2)

A amestecat nălucirile cu visele și - avalanșa s-a pornit. Să dai crezare imaginației înseamnă să dansezi pe o lamă de cuțit. Imaginația poate fi o binecuvântare și o calitate, dar poate fi și un blestem în conspirație.

O ploaie de nenorociri se abate asupra lui Leontes. *Al vostru fiu, gândind la soarta mamei, înfricoșat, s-a dus. [...] E mort.* (III, 2). Hermiona a murit și ea. Leontes își vine în fire la momentul nepotrivit:

Iartă mă, Apolo!
Ți-am pângărit oracolul, slăvite.

u

Am meritat amarul graiurilor toate. (III, 2)

A dat crezare suspiciunilor ațâțate de imaginația scăpată de sub control. Timpul este omnipotent. Dar imaginația are o forță chiar mai mare decât timpul. Imaginația poate nimici timpul, îl poate distruge sau îl poate dilata după cum dorește - imaginația dă naștere la timpul subiectiv. Poate face un salt uriaș prin timp și peste timp, oprindu-i curgerea. Sau poate nu? Poate doar i se pare?

Proprietățile timpului le discută Ulise în *Troilus și Cresida:*

Ahile, timpul poartă o desagă Şi-ndeasă-n ea pomeni pentru uitarea Ce-i căpcăunul nerecunoștinței.
Fărâmele-s trecute fapte bune Ce-s înghițite și uitate-ndată Ce s-au făcut; onoarei, strălucirea
I-o dă doar stăruința. Ne-nvechim Din clipa faptei: zale ruginite Pe-un colbăit trofeu.
[...]
Şi-astfel, ce fac ei azi,
Mai rău ca tu-n trecut, ți-o ia-nainte.
Căci vremea i o simandicoasă gazdă Ce-abia dă mâna oaspelui când pleacă,
Şi-n brațe-l ia când vine; pasămite,
Ce-ar fi să fugă? Bun-găsitul râde,

[13] Comentariul auctorial are mai mult sens dacă ținem cont de faptul că în traducerea din limba polonă, cuvântul *patimă* este redat prin „imaginație", ceea ce sprijină spusele lui Andrzej Zawadzki *(N. tr.).*

Rămas-bun oftează.
[...] Căci chipeșia, bunătatea,
Puterea, mintea, vița, vitejia,
Prietenia, dragostea robesc Sub vremea bârfitoare și pizmașă.

u

Ochii nu laudă decât ce văd.[14] (III, 3)

Eroul lui *Troilus și Cresida* vede timpul unidimensional. Ceea ce nu înseamnă că îl vede în mod primitiv. Pe Ulise, pur și simplu, îl preocupă aspectul *evadării* timpului ca un *căpcăun al nerecunoștinței,* care mistuie tot ce s-a întâmplat, făcând să coboare peste toate uitarea. O asemenea abordare face într-adevăr ca totul să devină *rob sub vremea bârfitoare și pizmașă,* iar reflecția despre timp perceput în aceste categorii devine o sumbră poveste hibernală. în schimb, în *Poveste de iarnă* timpul este tratat ca un fenomen nemaipomenit de complicat și pluridimensional, care este supus diferitelor verificări și transformări.

în *Poveste de iarnă* Timpul apare *in corpore.* Nu constituie numai tema piesei și componenta obiectivă a realității. Este o intemperie, dar și o idee totodată care, personificată în ipostaza Corului, își dezvăluie fundamentul și regulile. Când apare pe scenă pentru prima și ultima dată, are în monologul său două probleme de dezbătut. în dimensiunea tabulară, Timpul își face apariția pentru a le dezvălui spectatorilor detaliile acțiunii și pentru a o împinge mai departe. Dar acțiunea este totuși aici numai o creație care servește la surprinderea esenței. A esenței Timpului:

Eu, cel iubit de mulți, le-ncerc pe toate:
Şi bucurii, și spaime-ndurate Şi de cei buni, si de cei răi, mereu.

u

Dar am putere legea să o-nfrâng,
Iar datina s-o răsădesc, și-ndată
S-o smulg din rădăcini. Purcedem, lată,
Azi, rostu-i altul, eu sunt neschimbat:
Şi tot eu viață celui vechi i-am dat.
Cum tot eu voi preface iar în scrum Ce-i proaspăt și strălucitor acum.
Povestea-mi ofilită va să pară Pe lângă vechi povești de-odinioară.
De-aveți îngăduință și răbdare,
Răstorn clepsidra: scena crește mare Şi strâng tot ce ntre timp s a petrecut Doar în răstimpul unui vis - si-atât.

u

Dragi privitori, acum voi poposi Pe al Boem iei tărâm.

u

O fată de păstor: ce-a fost sa *fie*
Şi ce va fi cu ea, doar Timpul știe. (IV, 1)

în *Poveste de iarnă,* Timpul, ipostaziat de Cor, se prezintă pe sine însuși, este *martorul* constant și imuabil al lumii; așa cum l-a prezentat și Ulise în *Troilus și Cresida:* cu absolută și crudă obiectivitate. Dar în *Poveste de iarnă* timpul este ceva mai mult de atât: este creator. Alături de măsurarea ritmului obiectiv al lumii modelează totodată timpul subiectiv al omului și al teatrului. în ipostazierea Corului, timpul are în mod evident o funcție dublă: aceea de creator al teatrului, rol pe care în acțiune îl îndeplinește chiar Corul, dar totodată este și materializarea stratului filosofic al dramei - idea de timp dublu: timpul obiectiv al lumii și timpul subiectiv, adică timpul care nu se plăsmuiește singur pe sine, nu există de sine stătător, ci este modelat de om - de imaginația și de sensibilitatea omului. Imaginația și timpul - două motive capitale ale *Poveștii de iarnă* - în monologul Timpului se împletesc inseparabil în două dimensiuni ale aceleiași probleme, sudate între ele.

Shakespeare nu este un filosof abstract. Shakespeare este un artist care acționează în teatru. Așadar, timpul îl pasionează și prin prisma artei și în relația dintre artă și natură. în marea majoritate n operelor sale, Shakespeare urmărește timpul și îl privește din diverse perspective în oglinda scenei. Până când într-un final, în *Poveste de Iarnă,* pune în discuție o teză uluitoare, paradoxală: arta este natură. Această teză i-o prezintă Polixenes Perditei cu ajutorul unui exemplu modest din „natură[11] - dar nu încape îndoială: este vorba aici despre artă, aici *eo ipso* este vorba

[14] Citat după William Shakespeare, *Opere complete,* VI, *Troilus şi Cresida,* în traducerea lui Leon D. Levitchi, Editura Univers, Bucureşti, 1987, p. 60-61.

despre teatru:
Dar nu poți Firea să o faci mai bună Decât c-un mijloc plămădit de Fire.
Deci arta care zici că schimbă Firea De Fire-i plămădită. Vezi, frumoaso,
Cel mai sălbatic trunchi îl logodim Cu un altoi ales, și scoarța aspră Dă mugure de soi. E, deci, o artă Ce-ndreaptă Firea, chiar mai mult, o schimbă.
Dar Fire-i arta însăși. (IV, 3)

Arta este o componentă inseparabilă a naturii. Intre natură și artă nu există opoziție. Arta reprezintă un strat particular, sublimat, al naturii - acel strat care înnobilează, *corectează* natura și care, în sinteza artistică și în modul cum parabola frizează *esența* transformării, ne ajută să înțelegem.

Shakespeare nu este naiv. Păradoxal de provocatoarea teză, care susține că *Firea-i arta însăși,* este explicată în finalul dramei. Așa-zisa statuie a Hermionei le apare spectatorilor atât de desăvârșită, încât ai putea crede că artistul, creatorul ei, *dacă ar fi fost nemuritor și ar fi putut da suflare lucrului său, i-ar fi furat naturii îndeletnicirea, îritr-atât știe să facă lucrurile aidoma ei.* (V, 2). Păulina îl pregătește pe Leontes înainte să vadă statuia:
Fiți gata
Să îl vedeți, atât de asemeni vieții Ca somnu-asemeni morții. (V, 3)

Visul este tabloul morții, nu moartea însăși. Arta nu este viață, este un *tablou - o* figură artistică, o parabolă a naturii. Diferența este dată doar de lipsa *sufletului* și de *nemurire.* Diferența dintre natură și artă constă în diferența planurilor existenței lor. Iată care este granița. Granița imaginației și granița creației artistice care devine tema *Furtunii.* In schimb, aceeași parabolă a timpului, figura lui artistică, o reprezintă *Poveste de iarnă.* Putem transgresa limitele realității printr-un gest creator, putem insera anacronisme și improbabilități. Creația nu înseamnă imitare - este vorba aici de surprinderea esenței.

Timpul obiectiv *răstoarnă clepsidra:* o nouă generație a ajuns la maturitate. Şi din nou se repetă aceeași situație: ca odinioară pentru părinții lor în Sicilia, tot așa și acum, de sărbătoarea recoltei în Cehia timpul se oprește pentru Perdita și Florizel, preschimbându-se într-o idilă neatinsă de timp. Cred că în comuniune, că atunci când sunt ÎMPREUNĂ, timpul se oprește. Căci uneori, chiar se oprește. ..Bineînțeles, timpul subiectiv, uman. In acest ÎMPREUNĂ pe care Florizel îl înțelege

Căci nu pot fi al meu, al nimănui,
De nu-s al tău. (IV, 4)

Fiecare pe măsura și dimensiunea propriei imaginații, sensibilități și doruri aspiră să oprească timpul. Conștient că vârsta tinereții încurajează prostelile și mârșăvia, simplul Păstor ar vrea *ca de la zece pân 'la douăzeci și trei de ani să nu fie nicio vârstă sau tinerii să doarmă mereu ne-ntorși.* (III, 3). Autolycus are față de trecerea timpului o atitudine rudimentară, necizelată: *Cât oi mai trăi, o să-mi piară somnul când mă gândesc la ele.* (IV 4). Fiindcă Autolycus e un primitiv, un necioplit care preferă să nu știe nimic care să-l incomodeze în săvârșirea infamiilor. Şi el, în felul său, viețuiește în afara timpului. Același vis străbate în egală măsură și firile primitive, și pe cele mai rafinate, impregnând toate straturile existenței: visul vieții idilice.

Idila presupune o oprire în ritmul timpului, e un moment atemporal. Florizel îi șoptește Perditei:
Vorbești - și-aș vrea să îmi vorbești mereu;
Cânți - și aș vrea să vinzi, să cumperi,
Să dai pomeni și să te rogi cântând;
Dansezi - și-aș vrea să fii un val de mare Mișcându-te în neclintirea ta:
Atât să fii - și altceva nimic;
Şi tot ce făptuiești e fără seamăn In orice amănunt, încoronând Tot-ce-mplinești acum. (IV, 4)

Semnele verbale, urmele visării: *mereu, neclintire, fără seamăn...* Nu-i chip să precizăm straturile cele mai profune ale visării. însă visul vieții idilice este un vis împlinit. In mod deosebit: prin succesiunea generațiilor care - dacă reușesc - mereu, fie și pentru o clipă, revin în același loc: în dimensiunea atemporală a idilei. La fel cum fac acum Perdita și Florizel, la fel cum odinioară au făcut-o și părinții lor, pentru o clipită fericiți de oprirea aparentă a curgerii timpului. Dar cât e de ușor să tulburi din nebăgare de seamă această fragilă clipă de fericire. Lcontes singur a provocat spulberarea idilei sale. Acum Polixenes <lorește să îi strice fiului său viața idilică. Florizel nu cedează:
Ia-mi moștenirea, tată! Moștenesc Iubirea mea. (IV, 4)

Florizel simte că numai rămânând fidel sentimentelor *încoronează tot ce mplinește* împreună cu Perdita, adică *fapta fără seamăn* - idila atemporalității subiective.

Violarea adevărului sentimentelor, suprimarea imaginației și viselor reprezintă anularea idilei. Finalul împlinirii în timpul subiectiv. Timpul obiectiv este nemilos. Este deasupra compasiunii, deasupra sentimentelor omenești. Nu este o categorie ce ține de sfera umană - este un obiectivism inuman. Numai în dimensiunea conștiinței umane timpul este în stare să dureze, să se târască insuportabil sau să se precipite îngrozitor. Şi iată cum timpul obiectiv al lumii și timpul subiectiv al omului trec unul pe lângă celălalt în marșul lor. Păstorul disperat strigă:

De-ar fi să mor acum, voi fi trăit
Să mor când vreau. (IV, 4)

Atitudinea omului față de timp se bazează pe relația pe care o are față de circumstanțe. Astfel, Florizel nu cedează în fața timpului, el continuă să existe:

Sunt trist, dar nu-ngrozit; oprit din drum,
Dar nu schimbat defel. Sunt cum am fost. (IV, 4)

Rămâne ce-a fost, căci este invariabil. Oprit în curgerea lui, timpul subiectiv continuă să existe împreună cu simțămintele. Bătrânul Camillo nu se îndoiește că, atunci când Florizel și Perdita vor merge la Leontes, regele Siciliei îi va primi cu bunătatea care

In pieptul lui crește mai abitir ca timpul sau gândurile. (IV, 4)

Este vorba despre agilitatea sau lentoarea dimensiunii umane a timpului, nu în mâinile Timpului, ci în ale omului.

Când Paulina face apel la amintirea Hermionei, moartă în urmă cu mulți ani, în reflecția pe tema timpului ea preia din tonul lui Ulise din *Troilus și Cresida:*

O, Hermiona!
întotdeauna astăzi se mândrește
Că-i mai presus ca ieri. Tu, în mormântu-ți,
Te pleci în fața noilor ivite. (V, 1)

Revoltată de cruzimea timpului, Pâulina îi reproșează curteanului că o adoră atât de ușor astăzi pe Perdita, la fel cum altădată o considera pe Hermiona inegalabilă. Aparent disputa este despre două femei, dar ideea dialogului vizează memoria ca funcție a timpului care se scurge.

PAULINA:
Tu, domnul meu, ai spus [...]: „Nu a fost
Nici nu va mai fi asemeni ei vreo alta“.
Spre ea atuncea versu l înălțai;
Cu dibăcie îl cobori, vorbind
De-o alta mai frumoasă.
CURTEANUL:
Pe cea dintâi - iertarel - o uitam...
Cealaltă, dacă ochii o-ntâlnesc,
Şi glasul ți-l supune. (V, 1)

Nu e vorba aici despre *vers dibace,* ci de binecuvântare - ușurarea pe care o aduce cu sine timpul: uitarea. Lipsa ei - a amintirii - poate fi de asemenea o binecuvântare, dar poate fi și un blestem. Nefericitul Leontes nu reușește să-l uite pe fiul său, care murise din vina lui în urmă cu ani *și iar îmi moare când vorbești de el* (V, 1). Şi amintirea, și uitarea reprezintă funcții ale timpului subiectiv și de aceea amândouă pot fi atât blestem, cât și izbăvire.

Camillo privește cu compasiune Ia sentimentele încă vii, după șaisprezece ani, pentru Hermiona și la mustrările sale de conștiință:

Rar bucurie să trâiascâ-atâta
Şi chin să nu-și dea moartea mai curând. (V, 3)

Camillo vorbește despre regulile obiective și despre funcțiile timpului; vorbește despre proprietățile generale ale memoriei și uitării vechilor bucurii și dureri trecute. Insă forța emoțiilor lui Leontes depășește limita obișnuitului. După cum se dovedește, și Hermiona a așteptat cu răbdare vreme de șaisprezece ani. Uriașul timp obiectiv s-a contractat în ea grație sentimentelor și speranțelor - și-a așteptat fiica:

Să știi că Paulina
Mi-a spus de-oracol, cum dădea nădejdi
Că ești în viață: astfel că m-am tras
La adăpost să văd sfârșitul. (V, 3)

Omul a învins timpul. *Poveste de iarnă* este o poveste de primăvară.

In cultura europeană, Hermiona a devenit simbolul nobleței feminine, un model de soție virtuoasă și înălțătoare. Aspirația, visul - imaginația a învins timpul. A depășit un spațiu de nedepășit. A înfăptuit neînfăptuibilul. în finalul piesei se dovedește ca Hermiona a continuat să trăiască nu ca statuie, ci ca om în carne și oase. In sfera mai profundă a semnificațiilor *Poveștii de iarna* și în cultura europeană, Hermiona continuă să existe ca mit - ca parabolă a împlinirii uneia dintre cele mai greu realizabile și mai profunde aspirații ale omului.

Citatele provin din ediția William Shakespeare, *Opere,* VIII, *Poveste de iarnă,* în traducerea lui Dan Grigorescu, Editura Univers, București, 1990, p. 231-346.

Intre dorință mistuitoare si conștiință

Aceste două versuri surprind de minune chintesența problemei puse în discuție de *Regele Ioan*; mai mult decât atât, în aceste câteva cuvinte este concentrată cea mai profundă esență a întregului ciclu de cronici istorice ale lui Shakespeare:

Regele schimbă fețe-fețe, când
Muncit de cuget, când muncit de planu-i. (IV, 2)

între dorința nestăvilită și conștiință, între ghemul de pasiuni și ordinea etică, între normă și dorința de a o încălca se cască prăpastia abisală a poftelor omenești și zidul limitărilor - această prăpastie a existenței umane prin care ne conduce Shakespeare în cronicile sale istorice. O prăpastie între rânduiala lumii și nebunia personalității umane.

Regele Ioan a fost scrisă de Shakespeare în anul 1590, poate chiar în 1593 sau 1596; probabil a scris-o după *Henric al IV-lea* și *Richard al III-lea*. Nu contează; a scris-o neîndoielnic pe când era încă tânăr, ca artist debutant care caută axa lumii și esența omului. Care caută componentele ei de bază, originale - pământul bătătorit pe care să stea bine înfipt și să scruteze de jur-împrejur orizontul cât mai îndepărtat.

Ciclul de cronici dramatice cuprinde istoria Angliei în secolele al XlV-lea și al XV-lea - din anul 1396, ultimii trei ani de domnie ai lui Richard al II-lea, până la preluarea tronului de primul dintre Tudori, Henric al Vll-lea, în anul 1485. Cuprinde panoramic epoca luptei monarhilor cu baronii feudali pentru putere și influență. Ciclul este scris de un artist modem renascentist, purtător de cuvânt al monarhiei absolute progresiste. Purtătorul de cuvânt al puterii, dar nu un apologet al regilor. Purtătorul de cuvânt al puterii, dar mai presus de orice un artist aflat în căutarea esenței puterii și esenței personalității umane.

în ordine cronologică, cronicile oglindesc anii de domnie ai eroilor din titlu: Richard al II-lea, Henric al IV-lea, Henric al V-lea, Henric al Vl-lea și Richard al Hl-lea. Numai două drame istorice se detașează temporal <!e scheletul principal al ciclului: *Henric al VlII-lea*, puțin mai depărtat in timp, doar cu o domnie - de altfel, a fost scrisă mult mai târziu, din cu totul alte considerente și pentru a servi cu totul altor scopuri; cea de-a doua este tocmai *Regele loan*. Acțiunea piesei - mult împinsă în trecut față de celelalte cronici istorice - se desfășoară în jurul anului 1203, însă construcția și materia primă a dramei aderă strâns la problemele și istoria sângeroasă ale *Richarzilor* și *Henricilor*. Galeria de portrete regale este monotonă. Monarhii au trăsături foarte asemănătoare. Uluitor de asemănătoare sunt între ele sufletele oamenilor.

Ioan Fără de Țară a domnit între anii 1199-1216. Acest fapt este semnificativ pentru istoricul cronicilor regale. Pentru esența portretului omului și a lumii prezentate de cronici este un amănunt lipsit de importanță. Ioan a fost un om extraordinar de neloial și nespus de lacom. A complotat împotriva propriului său tată, Henric al II-lea, împreună cu regele Franței. Când tronul a fost ocupat de Richard Inimă de Leu, fratele mai mare al lui Ioan, acesta a manifestat și față de Richard aceeași lipsă crasă de loialitate ca și față de părintele său. De fapt, nici nu a reușit să pună mâna pe tron în perioada când Richard era în expediția cruciată, ci, abia după moartea lui Richard, Ioan s-a încoronat fulgerător, cu toate că dreptul legal la tron ca succesor direct îi revenea fiului lui Richard, Arthur. Mai târziu, probabil personal, Ioan l-a ucis pe Arthur și i-a aruncat trupul în fluviul Sena, în apropiere de Rouen. Regele Ioan este pentru Shakespeare un personaj de-a dreptul ideal, un material perfect pentru a sonda abisul mecanismului puterii și labirintul personalității umane. Din cauza cruzimii acestui monarh nemăsurat de talentat cronicarii contemporani l-au supranumit pe Ioan Fără de Țară „dușmanul firii". Să fi avut ei dreptate? Dacă ordinea morală și conștiința constituie dreptul imanent al naturii - atunci Ioan era dușmanul firii. Dacă, în schimb, natura umană este reprezentată de instinctul autorealizării, de viclenie și inteligență sau de setea nemăsurată de a valorifica la maximum potențialul vieții - Ioan Fără de Țară a fost fiul tipic al firii.

***

Modul de înțelegere al cronicilor regale ale lui Shakespeare, forma istoriei și a omului reflectată de ele, au fost în mare măsură elucidate în a doua jumătatea a secolului XX de interpretarea lui Jan Kott[15]. Remarcabilul eseist a surprins cu nemaipomenită acuratețe sensibilitatea oamenilor timpului său. *Shakespeare este ca lumea sau ca viața. Fiecare epocă găsește în el ceea ce ea însăși caută și ceea ce vrea să vadă. Cititorul din a doua jumătate a secolului XX citește* Richard al III-lea *sau urmărește cum este jucat pe scenă prin prisma propriilor experiențe.* (Jan Kott, *„Regii"*, în *Schițe despre Shakespeare*, Varșovia, 1962, p. 11). Polonia, unde Kott scrisese cartea, privea lumea prin

---

[15] Jan Kott (1914—2001), cunoscut critic polonez şi teoretician al teatrului. Din anul 1966 s-a mutat în Statele Unite, unde a predat la Yale şi Berkeley. A devenit celebru pentru interpretarea operelor clasicilor universali, mai ales ale lui Shakespeare. Cartea sa, *Shakespeare. Contemporanul* nostru (1964), propune abordarea operelor shakespeariene prin prisma experienței filosofice, existențiale și politice a secolului XX, dau: mai ales prin prima experiențelor cotidiene ale oamenilor care trăiesc în regimuri oprimante, totalitariste.

propria experiență a epocii: prin prisma totalitarismului. Această experiență a determinat optica prin care Kott a citit și interpretat cronicile istorice: o optică suprapersonalistă. Lumea lui Shakespeare a dezvăluit-o în categoriile politicului care își rostogolește tăvălugul istoric dincolo de om și de personalitatea acestuia. Tăvălugul istoriei se prăvălește într-un cerc închis, fantomatic: *Pentru Shakespeare, istoria stă pe loc. In fiecare dintre cronici istoria pare să descrie un cerc, după care revine în punctul de unde a plecat. Cu aceste cercuri repetitive și invariabile, pe care le trasează istoria, simbolizează el domniile succesive ale regilor* (p. 12). Historismul lui Kott în esența sa profundă este un „ahistorism". Veșnica repetabilitate a structurilor distruge istoria. Pesimismul extrem al acestei viziuni suprimă progresul, care este înlocuit de evoluție - evoluția evenimentelor în continuă desfășurare în același cerc etern. Omul este neputincios în fața Marelui Mecanism al Istoriei - mecanismul inuman zdrobește lumea deopotrivă cu oamenii, și totodată parcă acționează mai presus de ei.

Epoca lui Jan Kott, fixată într-un timp totalitar, a absolutizat ca forță motrice a istoriei mecanismul puterii și al politicii. De pe această scenă a istoriei, individualitatea umană a fost împinsă în culise. Contemplând imuabilitatea situației istorice inumane, mereu repetitive, cititorul cronicilor lui Shakespeare chiar așa o consideră: lipsită de umanitate. Şi, plin de resemnare, a întors spatele forței reprezentate în istorie de om - de personalitatea individului. Poate constantă? Şi poate tocmai de aceea ea este cea care împinge istoria iar și iar în același cerc blestemat?

Chiar și numele lor sunt aceleași - scrie Kott. - *Altcineva este brav, altcineva crud, altcineva este viclean. Dar drama care se ilesfășoară între ei este mereu aceeași. [...] Şi tot mai mult deasupra trăsăturilor individuale ale regilor și uzurpatorilor se contu- tează din cronicile istorice ale lui Shakespeare tabloul istoriei. Hibloul Marelui Mecanism* (p. 15-16). E adevărat: imaginea Marelui Mecanism al istoriei iese la suprafață dincolo de trăsăturile individuale nle personajelor. Transgresează personajele, dar totodată se naște și ilm ele - din înfruntarea dintre vitejie, cruzime, viclenie. Tensiunile .Imtre personalitățile protagoniștilor creează structura care constituie m.iferia istoriei. Angrenajul Marelui Mecanism nu funcționează în l/.< >lare universală - se ascunde în cotloanele interioare ale sufletului ini icnesc, în caracteristicile personalității umane. Ciclicitatea anistorică - IM esența sa - a istoriei se întemeiază la Kott pe condiționarea ei extraumană, exterioară Marele Mecanism al lui Kott poartă însemnele divinului. Şi dacă ar fi să respingem această ipoteză de lucru, dacă l-am respinge pe Dumnezeu - ce ar fi? Atunci nu ne mai rămâne decât o singură posibilitate: forța motrice și condiționarea istoriei rezidă în noi, în sufletul nostru. Să nu ne spălăm pe mâini, împreună cu Kott, și să nu punem întreaga responsabilitate pentru lume pe umerii absolutului. Zeul istoriei este omul. Şi Satana.

Această problemă este esențială în întreaga creație shakespeariană, însă în cronici, a căror materie o constituie omul în relație cu istoria, lucrurile se evidențiază cu foarte mare claritate: în lumea lui Shakespeare nu există zei. Există un pustiu în care omul nu găsește un punct de sprijin. Şi în acest pustiu se află omul - labirintul personalității sale. *în ce constă dramatizarea istoriei de către Shakespeare?* - întreabă Kott. *Mai ales în marea ei condensare, în comprimarea ei nebună. Căci mai dramatică decât evenimentele tragice din îoan, Henric, Richard se dovedește a fi însăși istoria. însăși experimentarea Marelui Mecanism* (p. 20). Așa și este: experimentarea Marelui Mecanism se dovedește esența dramatismului cronicilor. Se dovedește mai dramatică decât drama trăită de oricare din personaje. Suma dorințelor lor mistuitoare, a infamiilor și virtuților lor, a măreției și ticăloșiei lor formează acest mecanism. Marele Mecanism al personalității umane în condensarea dorințelor individuale și ale intereselor suferă un proces de alienare. Şi dau naștere istoriei.

Are dreptate Jan Kott când spune că în fiecare dintre cronicile lui Shakespeare se repetă același lucru, că *ciclul s-a închis. Ciclul începe din nou* (p. 20). Doar atât că ritmul acestor cicluri nu este impus de nici un Spirit al Istoriei. Spiritul Istoriei reprezintă suma și rezultanta sufletelor oamenilor. Ritmul istoriei este ritmul inimii omenești.

Chiar dacă e fascinat de abstractul Marelui Mecanism, Kott diferențiază în mod precis *mecanismul inimii omenești și mecanismul puterii* (p. 22). Neomogenitatea lor duce la aritmie. Sfâșiat între sete de putere și conștiință, omul istoric este o ființă tragică. Şi în această opoziție există, în stare latentă, tragismul despre care vorbesc cronicile dramatice ale lui Shakespeare. *Intre ordinea acțiunii și ordinea morală există în universul shakespearian o antinomie. Această antinomie reprezintă soarta omenească.* Nu *poți fugi de soartă* (s. 23). Colivia istoriei este colivia personalității - este colivia propriului nostru univers interior.

Şi tocmai de aceea *Shakespeare dramatizează nu numai istoria, Shakespeare dramatizează psihologia* (p. 24). Shakespeare dramatizează psihologia, căci psihologia reprezintă materia istoriei. Nucleul istoriei constă nu în forțele misterioase, supraumane ale omniprezentului Mecanism autonom. Nucleul istoriei, care îi declanșează mecanismele, se află în psihologie. *Spiritus movens* al istoriei stă la pândă în fiecare dintre noi.

Adept al Mecanismului „divin“, Kott observă lucrul acesta. Nici nu are cum să nu-1 observe. Deoarece Kott îl citește pe Shakespeare în profunzime și cu sensibilitate: *Admir Ia Shakespeare acele scurte clipe, când brusc plasează pe neașteptate tragedia în cotidian, când eroii înaintea unei lupte fatale sau înainte de a pune la cale un complot de care va depinde soarta regatului, se duc la cină sau în dormitor.* [...] *La urma urmelor, sunt oameni și ei. La fel cum eroii lui Homer mănâncă, dorm și se foiesc în așternutul incomod* (p. 29). La fel se întâmplă și la

Shakespeare. Şi asta pentru că în istoria lui Shakespeare nu există Dumnezeu. Istoria are chip uman. Oamenii sunt istoria. Ei sunt subiectul istoriei, și nu doar obiectul ei pasiv.

Kott are sufletul unui marxist. De aceea este înclinat să-l supună pe om forțelor mecanismelor supraindividuale. E adevărat, mecanismul există. Dar piatra de construcție, materia și constructorul este personalitatea umană. E adevărat, între ordinea istorică și ordinea naturală se cască o prăpastie de netrecut. Ele pur și simplu funcționează în dimensiuni diferite ale existenței. *Tăvălugul nemilos al istoriei* - demonstrează Kott - *zdrobește totul și pe toți. Omul este definit de situații, de treapta scării pe care se află. Şi această treaptă a scării îi definește întreaga libertate de alegere* (p. 53). Este adevărat. Şi asta deoarece omul este definit de situațiile în care se află și este condiționat atât de mult de aceste situații, deoarece ele sunt modelate de psihologie. Fitilul se află în interiorul sufletului uman. Se declanșează vârtejul consecințelor și îi absoarbe pe propriii creatori. Dar condițiile sociale, istorice, de clasă? - veți întreba. Vă răspund: și cine a formulat aceste condiții?

Dacă eroilor lui Shakespeare le scoatem inima și măruntaiele, dacă le extirpăm personalitatea și îi transformăm în pioni pe tabla de șah a istoriei - fapt care ne este bine cunoscut din teatrul polonez al anilor ’60 - atunci dramele shakespeariene devin brusc goale pe interior. Se preschimbă într-o demonstrație scenică a abstractului. Jan Kott întreabă, pe bună dreptate: *Ce a fost cu adevărat pentru Shakespeare acest Mare Mecanism? Un cortegiu de regi care își fac intrarea pe scena istoriei și se împing unii pe alții de pe treptele istoriei sau doar un val de sânge fierbinte, care se urcă în cap și injectează ochii? [...J Luptă goală pentru putere sau bătaia violentă a inimii omenești? [...J Noaptea densă și nepătrunsă a isto- i iei, din care nu se văd zorii, sau doar bezna care a cuprins sufletul omului? (s. 37).* Optează pentru sângele fierbinte care pulsează în creierul și în inima omului. Fără el, istoria nu există. Istoria e omul.

()mul străbate noaptea.

Shakespeare demască brutal maiestuozitatea monarhilor. Reginele Eleonora și Constance se ceartă ca două precupețe (II, 1). Regalitatea nu anulează micile vicii ale oamenilor. Majoritatea cronicilor istorice ale lui Shakespeare dezvăluie fundamentul procesului istoric - surprinderea legăturii esențiale dintre două fenomene impetuoase: individul și colectivitatea. Procesul istoric reprezintă funcția proceselor colective. Interesul colectivității se naște din confruntarea dorințelor mistuitoare, aspirațiilor și viselor individualităților. Nimic nu e dat *apriori.* Straturile istoriei reprezintă cimitirul dorințelor împlinite și neîmplinite. Individuale și colective, în creuzetul unor tensiuni reciproce încorporate într-o masă omogenă. Clevetirea unei precupețe și visul unui rege intră laolaltă în aceeași oală. Şi vulcanul istoriei varsă lavă. Incandescentă, asemenea dorințelor nestăvilite ale oamenilor.

Franța îi cere regelui Ioan să cedeze tronul succesorului de drept, adică lui Arthur. Dacă nu - va fi război. Ioan este mistuit de setea de putere. Așadar - război să fie. Regina-mamă, Eleonora, încă mai încearcă să oprească vulcanul de la irumpere:

S-ar fi putut întâmpina aceasta Cu oarecari dovezi de dragoste,
Pe când acum gătirea de război A două țări, cu groaznică vărsare De sânge, doar mai poate hotărî.

Regele Ioan:
Avem cu noi puterea și dreptatea.
ELEONORA:
Puterea mai curând decât dreptatea.
Altminteri ar fi rău de amândoi■
Ceea ce suflu la urechea ta,
Doar cerul, tu și eu putem afla. (I)

Eleonora face apel la *dragoste, conștiință și cer* - adică la rân- duiala etică. Dreptatea și moralitatea ar putea duce la evitarea *groaznicei vărsări* de sânge. Dar eroii nu pot - setea *de putere* este mai puternică. Eleonora comite și ea o greșeală fundamentală: opune politicii normele etice. Nu consideră că cele două categorii nu au nimic în comun.

Şi Ducele de Austria face apel la aceleași principii morale:

A cerurilor pace e cu ei
Ce sabia-și ridică-ntr-un război
Atât de drept și-atât de milostiv. (II, 1)

Sprijinul pe care Ducele de Austria îl oferă lui Arthur și regelui Franței este, într-adevăr, în spiritul *dreptății* - are scopul de a-1 așeza pe tron pe succesorul de drept al coroanei. Justețea problemei constituie argumentul moral - în război și în politică nu reprezintă însă un atu cu greutate. *Un drept pe care-l smulgem prin război* (II, 1) nu are prea mare importanță. Aici contează doar forța. Dar nu este vorba despre forța argumentelor. Cavalerii englezi pornesc asupra Franței. *Merg să caute o nouă fericire.* (II, 1) Merg să-și împlinească visurile de pradă, nu să facă dreptate. La drept vorbind, conducătorul lor, regele Ioan, a încălcat dreptatea. Așadar, chiar de nu vor învinge, și așa vor aduce *rușine creștinismului* (II, 1), adică rușine moralității și dreptății. Dar dacă totuși vor învinge?...

In politică etica este un machiaj. Un voal, o mască eficientă, dar străină. Nimic mai mult. Ioan a pornit asupra Franței pentru a-și apăra coroana. Regele Franței, Filip, a pornit și el împotriva lui Ioan. Afirmă că face acest lucru pentru a restaura *dreptatea* - pentru a restitui coroana Angliei lui Arthur. Când totuși cei doi regi descoperă brusc avantaje mai mari pentru sine în altă soluție decât confruntarea armată, și Ioan, și Filip renunță imediat la voalul translucid al argumentelor etice: cad Ia pace și aranjează căsătoria dintre Blanch, nepoata lui Ioan, cu Lewis, fiul lui Filip. Să ne iubim! - dacă e mai rentabil așa!

Cel mai înțelept dintre oamenii *Regelui Ioan* și - deoarece nici urmă de etică nu-i umbrește claritatea judecății - cel mai pătrunzător, Bastardul, comentează brusca înțelegere dintre cei doi regi. Și mai mult decât brusca răsturnare a evenimentelor, Bastardul comentează *principiul:*

Zmintită lume, regi zmintiți, zmintită ’nvoială! Ioan ca să poprească dreptul întreg al lui Arthur, îi las-o parte;
Iar Francia pe care cugetul Curat a ferecat-o-n armătura-i,
Pe care dragostea și mila-au dus-o Pe câmpul de bătaie, ca oștean Al domnului, s-a lăsat prinsă-n mreajă De-acest răstoarnă-planuri, acest diavol Şiret, acest geambaș ce sparge tigva Credinței, făr’să-i pese, acest veșnic Tâlhar de legăm in te, drag la toți:
Regi, cerșetori, moșnegi, flăcăi și fete [...] folosul
Folosul, povârniș al lumii! Lumea E de la sine bine cumpănită,
Făcută a se-ntoarce lin pe loc,
Pân’ce această nadă, acest ponor Plecat spre râu, această lunecare,
Folosul, o răznește de-orice cumpăt,
Orice făgaș, plan, cale, năzuință. (II, 2)

Iată! Bastardul surprinde esența lucrurilor: vițelul de aur al *foloaselor* îi orbește pe toți. Trasează semnul egalității între rege și cerșetor, între tineri și bătrâni. E *setea de profit* și *interesul personal*, acest *diavol șiret* care stă la pândă în sufletul oamenilor, care răstoarnă lumea din echilibrul său armonios și el este *stăpânul mișcării.* Este pintenul acțiunilor umane, factorul care influențează modul cum se mișcă lumea. Acest diavol al personalității întărâtă la galop procesul istoriei. Omul se află în ghearele lumii. Insă lumea este pusă în mișcare de energia pe care o eliberează omul. In monologul său furios, Bastardul dezvăluie esența cronicilor istorice. Shakespeare pune adeseori în gura infamilor din piesele sale propriile păreri. Deoarece infamul vede și gândește fără oprelițti. Limpede și până la capăt.

Numit Bastard, fiul nelegitim al lui Richard Inimă de Leu, Filip Faulconbridge este cea mai minunată creație dramatică din *Regele Ioan.* Acest cinic și pragmatic este foarte inteligent. Nu se lasă înșelat nici de iluzii, nici de sentimente - este un tip calculat. Fratele lui mai mic, Richard, are pretenție la întreaga avere a tatălui, dorind să-l dezrnoștenească pe Filip. Dacă Filip nu acceptă, atunci va fi numit în mod oficial Bastard și totodată... și nepot al regelui Ioan. Filip cântărește imediat avantajele și hotărăște:

în cinste am făcut un pas’nainte,
Dar mulți pași de pământ am dat’napoi.

u

Aceasta e evghenisita lume De seama mea și-a-naltului meu duh.
Copil din flori al vremii lui rămâne Cel care n-are gust de-a cerceta (Eu sunt așa, cu acest gust sau fără!)
Nu numai obiceiul și purtarea, înfățișarea, portul hainelor Ci-al sufletului freamăt, spre a stoarce Veninul dulce, dulce buzelor Acestui veac. (I, 1)

Ce înseamnă rușinea de a fi bastard, dacă te poți folosi de acest lucru pentru a face *un pas’nainte*, pentru a face primul pas *în cinste*!

Bastardul urmărește cu atenție viclenia regilor, care renunță la normele etice pentru câștigul personal, și trage concluzii pentru sine:

Așa, *cât timp voi fi sărac, voi râde Spunând că nu-i păcat ca bogătatea;*
Bogat fiind, voi spune cu tărie Că nu-i păcat ca neagra sărăcie.
Când regii legămintele-și sfâșie De dragul tău, Foloase, - slavă ție! (II, 2)

Bastardul este cinic, deoarece a înțeles mecanismul. A înțeles că lumea este cinică. Că nu contează decât câștigul personal, iar singurul principiu neverificat este eficiența acțiunii. Bastardul rămâne în deplin acord cu principiile - cu regulile de comportament care garantează câștigul. Sub machiajul formelor și demnităților a întrezărit chipul uman dezgolit și a înțeles că regele și cohorta sa sunt, în esența lor profundă, deopotrivă: și cei din vârf, și cei din păturile cele mai de jos sunt stăpâniți de aceeași poftă de câștig, realizare, împlinire care guvernează comportamentul uman. Bastardul nu judecă. Nu-1 preocupă etica. Nu vrea decât să ajungă în vârf. Nu va fi *copilul din flori al vremurilor sale - cel care n-are gust de-a cerceta.* Să le cerceteze obiceiurile - acceptând înșelătoria și perversitatea, Bastardul rămâne fidel naturii umane.

Se miră și se zbat numai cei care se agață de iluzii și nu reușesc să privească limpede în profunzime; în profunzimea adevărului și a omului, unde în mocirla naturii umane mocnește lupta animalică. Deposedată de toate bunurile sale, regina Constance îi acuză pe cei doi regi, francez și englez, de sete de înavuțire și infamie. își exprimă disprețul, naivă, față de apărătorul lor, Ducele de Austria. *Tu tare liind partea celui tare* - îi strigă ea - *rob cu sânge recel* Și proferând blesteme, spune foarte nimerit:

Tu slugă, tu mișel, tu secătură,

Tu mic. viteaz, măreț în mișel ie! (III, 1)

înnebunită, Constance formulează, fără să-și dea seama, un principiu. Una dintre regulile acestui joc, una dintre căile care asigură eficiența acțiunilor, este regula slugărniciei calculate. Dorind să submineze valoarea legii, definește una dintre normele ei nescrise:

Dacă legea nu poate da fiului meu domnia-i,

Fiindcă cel ce-o ține, ține legea. (III, 1)

Căci Constance este naivă. Amestecă categoriile - confundă normele eticii cu principiile luptei. Cartea ei este fără nicio valoare într-un joc cu cărțile măsluite. Cacealmaua este o artă. La fel și politica.

Legatul papal duce la ruperea alianței dintre regele Ioan și regele Filip, care aproape că-și juraseră, cu puțin timp în urmă, „prietenie[11]. Dar Filip nu este naiv, cum e Constance. Știe ce cărți joacă. *Pot trage mâna, însă nu credința. Te las, Anglia* (III, 1) - afirmă el la subiect. Și are dreptate: la masa aceasta de joc contează realitatea. Miza reprezintă profitul. Onoarea nu face parte dintre atuuri în pachetul acesta de cărți de joc. Aici se joacă pentru aur și poziție socială.

Ceasloave, candeli, clopote, ce-mi pasă,

Când aurul și-argintu-mi fac cu ochiul! (III, 3)

- pune Bastardul punctul pe i. Bastardul nu cunoaște opreliști. Și asta pentru că știe că nici natura umană nu le posedă.

Portretul omului, care reiese din cronicile istorice ale lui Shakespeare, este infernal. Un om cu suflet barbar, care tratează lumea înconjurătoare cu bestialitate, infamie și nu se dă în lături de la crimă. Lumea cronicilor istorice este o lume în convulsii. In cercul coroanei și al politicii trăsăturile de animal de pradă ale omului se dezvăluie întru totul. Miza este cât se poate de mare și stimulează nespus imaginația. Insă imaginația nu este doar caracteristica regilor. Cardinalul P&ndulph spune:

Nu-i cu putință ca Ioan cel șubred

Să guste-un ceas, o clipă, un pic de tihnă:

Un schiptru smuls de-o mână făr'de lege,

Se ținexjvan precum s-a câștigat;

Și cui îi fuge locul sub călcâie

Nu cată la netrebnicul său sprijin. (III, 4)

Situația regelui este una destul de delicată, ba chiar am putea spune că e un model de situație delicată. Dar nu numai regele - ci oricui *îi fuge locul sub călcâie, nu cată la netrebnicul său sprijin.* Fapta naște altă faptă, iar aceasta împinge spre încă o altă faptă. Până când a nu știu câta faptă

Precum un pumn de nea, rostogolit,

Ajunge-un munte. (III, 4)

Și nu contează dacă e fapta unui rege sau a ultimului dintre supuși. Principiul e valabil pentru toată lumea și pentru orice. Doar că faptele unui servitor au de regulă o însemnătate mică, lipsită de orice perspectivă. Consecințe uriașe au faptele celor puternici.

Deasupra cadavrului lui Arthur, paralizat de presupusa crimă, Salisbury spune:

Aici e fruntea, coiful, creasta lui,

Și creasta crestei de pe stema morții.

Aici, rușinea cea mai sângeroasă,

Sâlbătecia cea mai crudă, fapta Cea mai de jos pe care oarba ură Sau furia-nfocată-au hărăzit-o Cândva plânsorii blândei pocăințe. (IV 3)

Regicidul - și încă unul înfăptuit de un alt rege - paralizează cu o asemenea intensitate, încât reprezintă *însăși creasta crestei de pe stema morții* - extremul care te cutremură cu goliciunea sa, cu întreaga strălucire infernală a crimei. Totuși, sub tron, în abisul furnicarului uman vuiește *sâlbătecia cea mai crudă* și aceeași *oarbă ură.* Și totuși, din străfunduri mugetul dorințelor mistuitoare nu răbufnește la fel de limpede la suprafață. Și totuși... încercați să vă uitați pe furiș pe ferestrele vecinilor...

Oare chiar așa este lumea? Lumea întreagă și fiecare ființă omenească? Oare portretul omului și al istoriei, care reiese din cronicile dramatice ale lui Shakespeare, este sumbru și nimic mai mult? Bastardul îi prezice regelui Ioan:

Că la ispasul viitor, spre-amiază,

Măria ta vei părăsi coroana. (IV, 2)

In operele lui Shakespeare, profețiile nu sunt rostite doar de proroci. De multe ori le auzim din „gura“ forțelor naturii. Fenomenele naturii preced sau chiar însoțesc evenimentele violente care au loc între oameni. Pe cerul lui Shakespeare apar pe rând felurite semne. In *Regele Ioan,* înaintea războiului pornit de el.

Stăpâne, zic că s-au văzut cinci lune Azi-noapte: patru nemișcate, a cincea,

Măiastră, se-nvârtea-mprejurul lor.

[...] *Uncheși și babe-n ulițe Prorocesc primejdii mari din asta.* (IV, 2)

însă credința în dependența directă a ciudățeniilor lumii și faptele oamenilor sunt gata să o mărturisească numai *uncheșii și babele.* Numai ei și copiii recunosc legea supremă și ordinea divină, dar și pedeapsa dreaptă pentru păcatele comise. La fel trebuie tratat și Marele Mecanism: ca absolut, ca lege a lumii egală principiului mișcării eterne a corpurilor cerești. Ba chiar cu mult mai credibil - nu numai pentru moşi sau babe -, mult mai diferențiat și individualizat se prezintă mișcările Marelui Mecanism când recunoaştem în mod deschis, laolaltă cu Shakespeare, că mișcarea mecanismului declanșează rezultanta complicatelor personalități umane. Nimeni și nimic în afară de noi nu ne absolvă de păcate.

în cronicile sale dramatice, Shakespeare se străduiește să surprindă relațiile ^individului și istoriei precum și principiul ritmului caruselului istoric. însă Shakespeare este un mare scriitor și, ca un mare scriitor, privește lumea prin om. Shakespeare nu aplică principiul unificării. Şi nici nu reduce individul la ceva de genul unui angrenaj sau piuliță de învârtit într-un mecanism abstract. De aceea există tot atâtea tablouri ale lumii, câți oameni privesc. Istoria este rezultanta tuturor acestor lumi subiective.

Sfâșierea dintre etică și politică, conflictul dintre moralitate și setea nestăvilită de câștig face parte din structurile fundamentale ale acestei lumi. însă Shakespeare nu se mulțumește doar cu structurile fundamentale. în *Regele Ioart,* de exemplu, contele Salisbury este măcinat de un conflict interior de o cu totul altă natură. Vorbește despre acest lucru delfinul francez:

Arați o mândra fire-n toate acestea,

Si patimile mari cari se zbat

In pieptul tău cutremură simțirea. (V, 2)

Dilema contelui Salisbury nu vizează numai alegerea în sine între două rațiuni, ci și sancțiunea etică a acestei decizii: opoziția față de puterea coruptă a propriului rege poate merge mână în mână cu alianța cu un monarh străin. Această alegere are un caracter tipic tragic - fiecare decizie este justă și fiecare deopotrivă de falsă. De aceea,

O, dar ce luptă vrednică purtat-ai

Intre nevoie și credința dată! (V, 2)

Dar toată această luptă *între nevoie și credință,* în lumea cronicilor dramatice, se dovedește a nu avea nicio consecință. în ultimă instanță comportamentul individului este verificat de evoluția evenimentelor care se acumulează. Şi infamii, dar și spiritele nobile - așa cum e Salisbury fiecare călcând pur și simplu în picioare hotărârile anterioare și jurămintele făcute față de sine sau față de alții, mai devreme sau mai târziu, dar întotdeauna la sfârșit, se întorc în aceeași direcție: în folos propriu. Așa procedează cinicul Bastard, la fel va proceda, în cele din urmă, și onestul conte Salisbury. De la busola care îi arată necontenit omului direcția, îl eliberează doar moartea. Contele francez Melun le salvează viața lorzilor englezi, declarându-le că regele Franței, imediat după victorie, va porunci să fie uciși. Melun afirmă că ceea ce l-a îndemnat să le destăinuie acest fapt este *conștiința.* Dar o face totuși... în fața morții. Ce ușor îți poți permite luxul conștiinței în momentul când propria busolă își pierde utilitatea...

însuși regele Ioan, abia în ultima sa frază pe care o rostește înainte de a muri, evaluează valoarea puterii altfel decât de-a lungul întregii sale vieți:

Şi tot ce vezi va fi un pumn de lut,

Şi-un chip al maiestății spulberate. (V, 7)

Anterior, în îndoielile regelui Ioan, *chipul maiestății* întotdeauna a fost mai presus, înclinând mereu balanța deciziilor sale. însă Shakespeare nu îi dezumanizează pe regi. Regii lui Shakespeare, la fel ca și supușii acestora, luptă pentru câștig; luptă totuși - ca fiecare - mai ales cu ei înșiși. Războiul *dintre sete și conștiință* este un război universal - nu ocolește nicio personalitate omenească. După ce poruncește să fie asasinat Arthur, regele Ioan declară:

Domnește vrăjmășia și zavera

’ntre gândul meu și moartea lui Arthur. (IV 2)

Această *zaveră* interioară reprezintă esența conflictului personal al regelui Ioan și construiește fundamentul problematicii intelectuale a ciclului de cronici dramatice. împletită cu procesul istoriei, bineînțeles, dar în calitate de făptașul ei activ.

Regele Ioan este un ticălos. Trăsătura constitutivă a caracterului omului nu elimină totuși plenitudinea personalității sale. Chiar și cel mai infam ticălos se străduiește să arunce (de preferat asupra altcuiva)

responsabilitatea și mustrările de conștiință. în pofida ordinului regelui Ioan, Hubert nu l-a ucis pe Arthur, acesta trăiește ascuns. Dar Ioan nu știe acest lucru. Când, așadar, presupusa moarte a lui Arthur ațâță revolta împotriva regelui, Ioan aruncă vina crimei pe umerii lui Hubert:

E *un blestem pentru regi de a fi slujiți*

De robi ce iau o toană drept poruncă. (IV, 2)

Regele îi impută supusului său excesul de zel; supusul îi reproșează regelui că i-a dat un ordin atât de infam precum acela de a ucide pe ascuns. în această înfruntare dintre doi oameni speriați există o semnificație mai profundă decât cea care ține de intrigă. Din această confruntare iese la suprafață slăbiciunea tuturor, slăbiciunea oricărui individ, care face ca nouă, oamenilor, să ne fie atât de greu să ne asumăm răspunderea. Să ținem totuși cont și de faptul că, pentru regele Ioan acesta nu este doar un conflict de natură etică, cât un calcul pragmatic. Infamul începe să înțeleagă faptul că un profit rapid nu este întotdeauna și rentabil și că:

Iar tu, spre-a fi pe placul unui rege,

Nu te-ai sfiit să pierzi un principe. (IV, 2)

Adevărul acesta îl desprinde Ioan nu din Decalog - îl desprinde din labirintul politicii. Ioan nu „se convertește" înainte să moară - Ioan se furișează din strânsoarea politicii prin moarte. își face ieșirea din lumeja fel de infam pe cât a fost și în timpul vieții.

întreaga piesă este despre infamie. Despre granițele infamiei sufletului uman tratează întregul ciclu de cronici dramatice. Nu numai despre asta, bineînțeles, dar în foarte mare măsură. De aceea, *Regele Ioan* devine de înțeles abia prin prisma întregului ciclu de cronici. Citită fără context, *Regele Ioan* face impresia unei piese prost construite, lipsită de o structură omogenă și compoziție dramatică compactă. Ca istorie a relațiilor dintre etică și politică, *dintre setea de putere și conștiință, Regele Ioan* devine limpede cu adevărat abia atunci când o citim ca pe un fragment dintr-o problematică mai complexă, pe care Shakespeare o prezintă și o pune în lumină felurit în ciclul de cronici regale: problematica conflictului ireconciliabil dintre istorie și individualitatea umană.

Drama sumbră din negurile sufletului omenesc în creuzetul politicii se încheie parcă într-un alt ton, diferit de restul dramei. De altfel, nu numai *Regele Ioan,* ci aproape fiecare dintre cronicile istorice este încununată de Shakespeare cu un final propagandistic. în *Regele Ioan,* propaganda conține totuși o anumită înșelătorie, dacă stăm să ne gândim că textul care închide piesa este rostit tocmai de infamul Bastard:

Nicicând această Anglie n-a fost Şi nu va fi căzută la genunchii Unui cotropitor trufaș, decât Când ea l-a ajutat să o doboare.

Acum când domnii ei s-întorși acasă,

Trei unghiuri ale lumii vie-n arme.

Şi vom ținea. De nimeni nu ne pasă Cât Anglia-și rămâne credincioasă. (V, 7)

Da, speranța este ceva omenesc. Este o slăbiciune a oamenilor și o forță totodată, care îi ajută să supraviețuiască. Aproape în finalul tuturor cronicilor dramatice ale lui Shakespeare se simte același ton al speranței arzătoare că raiul pierdut va fi restaurat de următorul monarh ce va prelua tronul.

SALISBURY:

Fii tare, domnul meu, căci te-ai născut

Spre-a da un chip acestui lut pe care

El l-a lăsat atât de grumb și aspru. (V, 7)

Salisbury, care se adresează tânărului Henric al ffi-lea, nu stă să se gândească dacă raiul a fost pierdut sau poate nici măcar nu a existat vreodată, sau poate a existat doar în sfera aspirațiilor oamenilor.

Tânărul este inteligent. Henric abia intră în joc. Are încă îndoieli:

Ce tihnă, ce nădejde să-ți rămână,

Când ce era un rege e țărână? (V, 7)

Totul este deșertăciune. Moartea șterge totul. Rămân eterne doar dorințele mistuitoare și ritmul luptei pentru câștig. Și speranța?...

Oare astfel să fie lumea? întreaga lume și fiecare om în parte? în tabloul acesta întunecat al naturii umane, care reiese din *Regele Ioan,* strălucește o singură scenă scurtă (IV, 1), în care Hubert trebuie să-i scoată Iui Arthur ochii. Urmează să facă acest lucru, bineînțeles, pentru propriul său câștig, numai și numai *spre-a fi pe placul unui rege* (IV, 2). Și totuși:

Voi, neroade lacrimi!

Voi ce-alungați ne-ndurătoarea caznă! (IV, 1)

ies victorioase. Şi Hubert, din milă, îi cruță lui Arthur viața. Natura umană nu este așadar infamă la nesfârșit. Există totuși speranță. Există lumină în tunel.

Citatele provin din ediția William Shakespeare, Opere, I, *Regele Ioan,* în traducerea lui Dan Botta, București, 1955, p. 55-173.

Convențiile si ritmul existentei

Se întâlnesc imediat, încă din prima scenă. Chiar în fraza de deschidere a piesei, Richard întreabă de Henric. Acesta sosește pentru a-1 avertiza pe Richard de atentatul pe care îl pregătește, chipurile, lordul Norfolk asupra regelui. Sosește în calitate de supus credincios și iubitor.

întâi — și ceru mi este mărturie -
Eu, credincios vasal, sunt azi aici. (I, 1)

Acestea sunt primele cuvinte pe care Henric Bolingbroke i le adresează lui Richard. Tot ce exprimă aceste cuvinte reprezintă o convenție, nimic altceva decât o simplă convenție. Semnificația cuvintelor trebuie căutată aici de fapt printre cuvinte. *Mărturia credinciosului vasal* nu trebuie interpretată ca o dovadă a sentimentelor, ci ca o simplă declarație de loialitate. Doar loialitate și numai în acest moment.

Shakespeare a scris *Richard al II-lea* între anii 1593-1595, la scurt timp după *Regele Ioan.* Acțiunea începe exact pe data de 29 aprilie 1398 și se încheie cu moartea lui Richard, în ianuarie 1400. în actul al IV-lea al dramei, după abdicarea lui Richard al II-lea, în anul 1399 urcă pe tron Henric al IV-lea. După el - în următoarele cronici istorice - vor mai domni Henric al V-lea și Henric al Vl-lea. Cei trei Henric vor reprezenta împreună o perioadă de șaizeci de ani de guvernare a dinastiei Lancaster și acțiunea a șase piese shakespeariene. Le precede în mod direct acțiunea din *Richard al II-lea.* Richard a devenit rege pe când avea doar zece ani. Când a crescut și a scăpat de domnia unchilor-regenți, nu era tocmai matur. Un tip ușuratic și un slab administrator, i-a facilitat lui Henric lovitura de stat în fruntea compatrioților decepționați. Acești doi protagoniști ai unui episod din istoria Angliei și ai cronicii lui Shakespeare erau rude foarte apropiate. Richard al II-lea și Henric al IV-lea, care l-a dat jos de pe tron, sunt veri primari după tații lor, care au fost fiii regelui Eduard ai III-lea, bunicul lor. *Richard al II-lea* este așadar totodată o cronică istorică, o tragedie de curte și o dramă de familie. Toate acestea formează materialul din care Shakespeare a construit *Richard al II-lea.* Materialul, din care este construcția ridicată, depășește cu mult drama de familie, tragedia de curte și cronica regală.

Prima scenă a dramei cuprinde acuzarea reciprocă de trădare a lui Henric Bolingbroke și a lordului Norfolk. Dovezile incriminatorii aduse de antagoniști arată totuși destul de suspecte.

BOLINGBROKE:
Pe *loc aș vrea să dovedesc cu spada ce-am rostit!*

H

Că nu-i, de optsprezece ani, trădare
Și nu-i complot ori intrigă prin țară
Să nu fi fost mocnită-ntâi de Mowbray. (I, 1)

Dovada trădării adversarului o constituie... duelul cu acesta. Iată strania - s-ar zice - logică, preluată de convenția dramei. Se servește de ea și Norfolk: *Și jur pe-această spadă, sunt gata să răspund oricând și oriunde.* Și îl cheamă pe Bolingbroke la luptă:

Primesc s-aleagă dânsul lupta,
De-ar fi spre a-l întâlni, să-alerg pe jos
[...] Dar pân-atunci eu voi să-mi apăr cinstea. (I, 1)

Această „logică" a argumentării, întreținută în convenția medievală cavalerească, are, în pofida aparențelor, baze solide. Se întemeiază pe o convingere fundamentală pentru lumea acelor timpuri potrivit căreia regele e un reprezentant al lui Dumnezeu pe pământ

Domnul unse pe-acel ce-n scaun stând ne-aduse jalea. (I, 2)

Și acest fundament al ordinii medievale a lumii trebuie avut mereu în vedere dacă dorim să înțelegem pe deplin ce avea să însemne pentru oamenii acelor timpuri detronarea lui Richard al II-lea. Atentatul asupra regelui echivala *per procura* cu o lovitură îndreptată împotriva lui Dumnezeu însuși - o palmă dată Absolutului, o încălcare a rânduielii lumii.

Intr-o situație atât de complicată, logica după care un argument, ba chiar o dovadă, îl poate reprezenta rezultatul duelului încetează să mai pară absurdă, ba chiar mai mult - capătă toate atributele sensului. Rezultatul duelului reprezintă așadar o sentință a tribunalului divin. O Sentință a Infailibilului. Este totodată o dovadă evidentă. Așadar, Norfolk are dreptate când spune înainte de luptă:

Luptând să-mi apăr cinstea dovedi-voi
Că-i trădător, față de cer și rege,
Și-n luptă dreaptă, domnul să-mi ajute. (I, 3)

Și are dreptate și Bolingbroke când îi răspunde:

De luptă-s astăzi gata

Spre-a dovedi, prin cel de sus, și spadă (I, 3)

că nu el, ci Norfolk este trădătorul. La judecata divină, dovada dreptății va fi acceptată sau respinsă de Cel Infailibil. Tocmai de aceea duelul se desfășoară cu înștiințarea regelui - locțiitorul pe pământ al lui Dumnezeu. De aceea îl însoțește un asemenea ceremonial. Nu este doar o consecință; mai presus de orice reprezintă figura exterioară a principiilor lumii pe care nimeni nu îndrăznește să le nege.

însuși regele, înainte de duel, i se adresează lui Bolingbroke:

De-ți este dreaptă pâra

Să-ți fie norocoasă lupta mândră. (I, 3)

Nimeni nu *se* îndoiește că înfruntarea dintre cei doi se va concretiza în dovada mult-așteptată. Dar regele Richard nu are nevoie de dovadă. El însuși, în numele lui Dumnezeu, poate pronunța sentința. Şi Richard... îi condamnă pe amândoi lorzii la exil.

Şi totuși... în pofida a orice s-ar spune, în practică toată această figură a principiilor despre lume se reduce la un scenariu, este minimalizată la dimensiunea convenției. A unei convenții, cu care la umbra principiilor referitoare la chestiuni cât se poate de lumești, jonglează omul pentru a-și atinge scopul mult dorit. Următoarea scenă nu mai lasă nicio umbră de îndoială: Richard al II-lea nu ascunde de informatorii săi că sentința a dat-o nu în numele justiției supreme, ci în scopuri politice concrete. De principii s-a servit doar ca de un instrument - le-a folosit ca o convenție. Nimic deosebit în mărturisirea lui. Şi nu e nici nimic infam sau pervers. E vorba doar despre niște simple reguli ale jocului politic. La urma urmelor, la fel tratează problema și adversarii regelui. Sentința este cântărită exclusiv ca o înfrângere suferită în bătălia politică. Nimănui nu-i trece prin cap să îl considere la modul serios pe Richard ca fiind *un adevărat locțiitor pe pământ* al Iui Dumnezeu și să-și plece fruntea înaintea unui tribunal divin *per procura.* Planurile ideilor, convențiilor și luptei politice nu se întâlnesc absolut deloc.

Unchiul regelui, Gaunt lord Launcester, a murit. Richard are nevoie de bani pentru războiul cu Irlanda. Se hotărăște să pună mâna pe averea unchiului, care se cuvine de fapt și de drept fiului defunctului - exilatului Henric Bolingbroke. E o crimă, ba chiar mai mult de atât: este o gafă. O eroare care îl poate costa pe Richard domnia. Lordul York îl avertizează pe nepotul său:

Pe bunul Dumnezeu (o, de-aș minți)

De-ai jecmăni pe Hereford de dreptatea-i Dacă primind scrisori de-adeverire Prin împuterniciții săi, diata Respingi și dreptul de-a-și păstra avutul,

Primejdii mii aduni asupră-ți singur,

Şi mii de inimi credincioase-ți pierzi,

Pe mine împingându-mă la gânduri,

Ce nu cutez, cinstit, a le gândi, (II, 1)

însă Richard ia lucrurile prea ușor și nu pleacă urechea. Şi avalanșa se pornește. Cum se va termina, bătrânul și înțeleptul lord York poate să prevadă; el știe foarte bine că

Răul - și-asta știe orișicine - Doar rău aduce, niciodată bine. (II, 1)

Lordul York știe lucrul acesta, căci este și înțelept, și drept. Căci numai el unul reușește să vadă tabloul dintr-o perspectivă mai amplă și întrezărește faptul că, sub convențiile credinței în ordine și slujirea ordinii, se învolburează nelegiuirea, vânătoarea avidă după câștiguri imediate și lupta impardonabilă pentru interese personale. E un tablou amar al lumii pe care lordul York îl vede în fața ochilor:

E bine-n cer; noi suntem pre pământ,

Tărâm de griji, de Golgotă și jale. (II, 2)

Lui Richard - deocamdată, doar deocamdată, fiindcă este încă în vârf, de unde nu se vede prea bine - îi este străină meditația existențială. Cufundat în efemer, se scaldă bătăios în el. Nici nu-și dă seama cât este de ușor să se ducă la fund. Nici nu se gândește la cât de nepopular devine. Nobilii nu se mai simt siguri de ziua de mâine, căci *el și ascultă doar lingușitorii ce-i cântă schiptrul.* în același timp, pe Richard *norodu-mpovărat de angarale nu-l mai iubește, și nici nobilimea, pe pricini vechi, amarnic jecmănita* (II, 1). Oamenii simpli consideră că e *un rege risipitor și leneș* (III, 4) - un conducător incapabil. Şi au dreptate. Toate aceste taxe regale, daruri, contribuții și așa nu ajută cu nimic vistieria statului, căci Richard, *ce-au dobândit strămoșii prin războaie, mai mult pierdu, la pace, singur el,* până când, în cele din urmă, *regele a ajuns la faliment.* Nu e așadar de mirare că *rușinea și pierzania atârnă deasupra capului său* (D, 1). Acum, însușindu-și averea, care de drept i se cuvenea lui Henric, icgele a umplut de tot paharul. Dar ce-i poți face? - Richard poate

că într-adevăr se află înir-o situație de neinvidiat, ca să nu spunem - fără ieșire.

Alți bani nu are pentru irlandezul Război; în ciuda birurilor grele,

Decât ce-l jefui pe surghiunit. (II, 1)

Așa că acaparează averea lui Henric și pornește la război. Richard nu a luat în calcul consecințele. Nu se poate să nu ții cont de consecințe, altfel pierzi. Richard deja începe să piardă - iată că din exil se întoarce Henric

Bolingbroke. Este primit cu ovații. La el au dat deja fuga *nobilii,* iar *comunele nu mișcă, mă tem că vor să țină cu Hereford* (II, 2). Nu are importanță faptul că întoarcerea lui Henric nu echivalează deloc cu coborârea unui proroc al ordinii din cer, care va drege nebuniile lui Richard. Este mai degrabă marșul triumfal al unui adversar politic care intenționează să-și recupereze averea confiscată și, cu această ocazie, să țintească mai sus. Mult mai sus. Şi nici nu este sosirea unui proroc al ordinii împotriva dezordinii, din simplul motiv că, în esență, nicio ordine nu a fost încălcată. La fel ca predecesorii și succesorii săi, Richard al II-lea a participat pur și simplu la lupte nesfârșite pentru viață și plăceri. Lupte oricărui om. Şi fiindcă este și rege totodată - lupta pentru viața și plăcerile regale.

în înfruntarea inegală cu Henric, lui Richard i-a mai rămas un singur atu, dar unul puternic: este rege, este uns, și să pornești împotriva lui e ca și cum ai desconsidera ordinea divină a lumii. Doar că, în situația foarte specifică în care se aflau Richard și Henric, detronarea regelui sau aderarea la rebeliune nu sunt chiar dovezi de blasfemie atât de clare. Adversarii sunt veri, nepoți ai aceluiași rege, Eduard al Ill-lea; amândoi sunt la fel de aproape de ungerea sacră. îndoieli are până și un om atât de drept precum unchiul învinuiților, lordul York:

Mi-s rude amândoi: stăpân mi-e unul,
Jurata datorie mă îndeamnă Să-l apăr; celălalt îmi e nepotul,
De rege oropsit, iar cugetu-mi Şi înrudirea noastră-i dă dreptate. (II, 2)

îndoielile totuși sunt date celor pentru care există câteva adevăruri și legi neîndoielnice. Majoritatea nu are îndoieli; mai ales atunci când beneficiul care decurge din alegerea făcută este neîndoielnic. Jongleria abilă în stilul convenției poate înlocui principiile și poate deveni ea însăși un punct de referință.

Pornește jocul. Blindajul convenției acoperă curgerea normală a gândurilor și realizarea planurilor. Exilatul Henric a revenit. Ca om drept și semeț. în numele dreptății i se alătură rând pe rând aliați. Şi totuși, pe Henric și aliații săi îi unește nu interesul ideilor și gloria ordinii restaurate, ci interesele proprii, bine calculate. Cuvintele lordului York:

Tu inima smerește-ți, nu genunchiul Să-ți pleci, înșelător și prefăcut. (II, 3)

- rămân fără ecou. Nimeni nu crede aici în legăturile inimii. Fiecare este gata să permită falsul și trădarea, dar strângând această alianță rentabilă, se menține în cadrul convenției și va vorbi despre iubire și dreptate. Richard a încălcat legea; luându-i lui Henric patria, a comis o nelegiuire. Henric comite și el o infracțiune; încalcă legea când, exilat fiind, revine în Anglia înarmat. Când se convinge de *eficiența* acțiunii sale - fiecare încalcă legea. Aici nu mai contează decât eficiența.

Când Henric își prezintă plin de înflăcărare și convingere argumentele și demonstrează că s-a întors pe bună dreptate din exil pentru că a fost nedreptățit, luându-i-se averea cuvenită, numai bătrânul lord York este capabil să-și păstreze rațiunea echidistantă:

Ești surghiunit și te-ai întors aici 'nainte de sorocul hotărât,
Gătit să-n frunți cu arme seniorul.

u

Croindu-ți singur calea către lege,
Prin fărădelege tocmai, asta nu!
Iar voi, ce-l ajutați întru răscoală,
Răscoală faceți, toți sunteți rebeli. (II, 3)

Şi are mare dreptate. York este într-adevăr un bărbat drept. Dar dacă stăm să ne gândim bine, atunci vom vedea că și discursul fără compromisuri al marelui justițiar, chiar dacă neîndoielnic sincer, este deopotrivă... un joc impus de convenție. Câteva momente mai târziu și York va trece de partea lui Henric. Va trece de partea celui mai puternic; doar că, ezitând, el singur se menține până la capăt în acest rol: păstrează atitudinea nobilă a neliniștii morale. Iată că la rugămintea lui Henric de a i se alătura, York răspunde:

Cu voi porni-voi, s-ar putea. Ba nu,
Rămân. Păstra-voi pravilele țării. (II, 3)

Da, ce păcat. Se cuvine cu adevărat să te gândești dacă merită să încâlci pravilele și dacă nu mai există o altă soluție. Da - nu mai există și merită. Nu există îndoială care va fi hotărârea lordului York. Dar sfânta lege a convenției are, la rândul ei, o anumită valoare - mai ales atunci când permite menținerea roiului de persoană integră, care nu poate fi cumpărată... Nu trebuie să râdem de lordul York. Decizia lui de a-1 trăda pe Richard și de a trece de partea lui Henric este singura *decizie tragică* din întreaga societate de la curtea regală. Cu atât mai tragică, cu cât York este loialist din convingere. L-a acceptat cu greutate nedisimulată pe Henric; dar când acesta va deveni rege, York îi va fi loial până-ntr-atât, încât nu va ezita să deconspire uneltirile la care participa propriul și unicul său fiu și nu va ezita să ceară capul acestuia. Loialitatea nu este o atitudine demnă de dispreț; mai ales într-o lume atât de săracă în loialitate ca a noastră...

Richard nu își face iluzii. Deocamdată - conform convenției și convingerilor sale - le reproșează răzvrătiților că

își calcă jurământul către domnul și către mine (III, 2). Dar în esență nu crede în urzeala acestor principii. Vede limpede condiția unui rege dezgolită de aparențe:

Şi-om spune basme despre cum mor regii!
Cum uni-s mătrășiți, uciși sunt alții în luptă, alții-s bântuiți de duhul Acelor maziliți; cum de nevastă Sunt alții otrăviți, uciși în somn,
Toți omorâți; coroana, ce încinge Regeasca frunte muritoare, este Palat al morții. (DI, 2)

Acest prim mare monolog al lui Richard este pentru drama *Richard al 11-lea* fundamental. Reprezintă axa pe care se sprijină intenția și sensul acestei piese. Este o trambulină de pe care cronica regală plonjează în zona dramei existențiale. Când spune că în universul coroanei domnesc crima și moartea, Richard se gândește la condiția regelui, Ia mecanismul istoriei și al crimei. Şi la asta se gândește. Dar, mai ales, Richard atinge aici un strat tnai profund - esența însăși: bufoneria acestei condiții, teatralitatea ei jalnică în fața fenomenelor definitive; în fața morții care demască mediocritatea oricăror convenții și roluri omenești. Să revenim însă Ia text: *coroana, ce încinge regeasca frunte* [...], *este palat al morții* - și mai departe citim:

șuia stă acolo,
și dă cu tifla tronului și pompei; i-ngăduie-o suflare, micul rol de rege prea temut și de tiran, lăsându-l în zadar să se încreadă, ca și cum carnea ce purtăm în viață ar fi din bronz de nepătruns. Dar când s-a săturat de șagă, ia un bold, străpunge zidul și - adio rege! (IO, 2)

Monologul lui Richard trage după sine cronica din planul unei drame supraindividuale despre regulile generale ale mecanismelor puterii și istoriei în dimensiunea tragismului individual. în context mai amplu, putem spune că este vorba despre tragismul existenței omenești. Rolurile, măștile, convențiile, întreg acest teatru... și brusc, surprinderea născută de deșertăciunea tuturor, când poleiala se scutură și rămânem goi în fața ireversibilului și definitivului.

Surprinde măreția acestui rege ușuratic care, încă înainte de predarea coroanei, este în stare să conștientizeze caracterul iluzoriu al valorilor ei.

Mănânc ca voi, râvnesc, ori simt durerea,
Nevoia de prieteni ca și voi
Când sunt așa, se cheamă că sunt rege? (III, 2)

Richard a înțeles. Regele a privit înăuntrul său - și a observat: omul. A înțeles că funcția omului nu reprezintă nimic, absolut nimic, deoarece nu are nimic în comun cu *esența* sa. Funcția este subordonată convențiilor. Numai esența este independentă.

în curând, va avea loc singura scenă din cronici: regele cedează coroana. Nu o pierde deodată cu capul; o dă de „bună voie“. E drept, Richard știe că nu este în stare să câștige războiul. Dar nici nu luptă cu înverșunare până la ultima suflare. Cedează coroana *conștient.* Este în stare să facă acest lucru poate tocmai fiindcă a înțeles această diferență fundamentală: caracterul diferit al funcției de esența existenței.

Şi totuși, jocul continuă. Desfășurarea lui este întrutotul respectată. Henric păstrează față de Richard aparențele loialității și onestității. Deși e conștient că, practic, este deja învingător, el propune următoarele: dacă Richard îi anulează surghiunul și-i restituie averea confiscată, Henric *cu plecăciune vine către rege să-i pună la picioare armele*; dar de nu - *îmi voi desfășura puterea* (III, 3). Henric înțelege foarte bine că Richard are, la rândul său, un as în mânecă atunci când spune:

Noi știm
Că n-ar putea vreo pământească mână Să ne atingă schiptrul; numai dacă n-ar fi a unui hoț uzurpator. (III, 3)

Şi tocmai de aceea Henric face orice pentru a-1 determina pe Richard să cedeze „de bună voie“ sceptrul. Jocul este aici la fel de intransigent ca în restul cronicilor istorice. Şi totuși, în *Richard al 11-lea* nu asistăm la o vărsare de sânge atât de abundentă ca în restul cronicilor, drama nu e scăldată în sânge și nu horcăie din gâtlejuri retezate. Nu este nevoie de așa ceva, căci luptele sângeroase din *Richard al II-lea* se desfășoară în convenția turnirului cavaleresc: pe cât de periculos, pe atât de elegant. Aceste lupte au loc în ordinea convențiilor sublimate. Şi tocmai de aceea sensul cuvintelor din *Richard al II-lea* trebuie căutat printre cuvinte, iar logica adevăratelor acțiuni ale eroilor întrezărită sub comportamentele lor exterioare.

Richard al II-lea este deja după. După monologul decisiv, după constatarea esențialului. Este după. Acum își exprimă fără rețineri acordul public la propunerea lui Henric:

Tot ce cere i se va-mplini,
Fără crâcnire. (III, 3)

Şi adaugă numai și numai pentru sine:

O, *doamne sfinte, tocmai limba asta Ce i-a rostit sentința de exil Obraznicului, să-l recheme astăzi Cu vorbe dulci! De ce nu-i tot atâta De mare cât durerea-mi, ori mai mic Decât mi-e numele. De ce nu uit Ce-am fost, ori ce-am ajuns la vremea asta!*

Te zbați, trufașă inimă; te las

Ca slobodă să bați, când ne bat alții. (III, 3)

A înțeles totul mai devreme. Dar a înțelege nu înseamnă ajnceta să mai simtă. Tristețea, durerea și bătăile inimii nu încetează. înlăturarea măștilor pentru a ajunge la esența propriului chip, întreaga despuiere de veșmintele funcției, este fantomatică. Cărarea care duce către libertate este mereu presărată cu spini și rănește.

Richard al II-lea este un rege slab. Richard al II-lea este un bărbat înțelept. Neașteptat de înțelept. Poate singurul rege din cronicile istorice care înțelege atât de limpede *necesitatea.* Şi în acord cu aceasta este în stare să ia o decizie în loc să înainteze orbește asemenea unui elan rănit sau ca un rege înnebunit de rolul său. El singurul dintre capetele încoronate a zărit pe de-a-ntregul diferența dintre nume, adică funcție, și esență - esența omului. De aceea, numai el singur este în cronicile regale în stare să se ridice atât de sus, să se ridice deasupra: către decizia unei decăderi conștiente (sau altfel spus: a *unei resemnări* conștiente):

Şi ce să facă riga? Să se plece?
Se *va pleca. Şi fi-va detronat?*
Va pierde dară numele de rege?
Ei, ducă-se. (III, 3)

Conștiința nu face din Richard un laș. Ba dimpotrivă. E impunător! - cu atât mai mult, cu cât Richard știe ce preț cumplit trebuie să plătească pentru pierderea funcției, pentru a păstra esența. Următoarele patru versuri sunt cele mai tragice din întregul ciclu de cronici:

Cobor, cobor, precum Phaeton însuși
Neputincios să-si strune nărăvașii.
L-J
In curtea cea de jos? Scoboară regii
Să-ntâmpine trădarea și s-o *ierte.* (III, 3)

Numai exclamații. Un spasm uriaș. Strigătul repetat de Richard de patru ori *jos! jos! jos! jos!* plin de tragism reprezintă un act de *alegere* cât se poate de *conștientă.* Decizia de a renunța la aparențe pentru păstrarea esențialului: a esenței. A esenței umanității.

Cât este de semnificativ acest fapt: anturajul nu înțelege nimic. Nu înțelege pe deplin logica gândurilor lui Richard și a consecințelor ultime ale acțiunilor sale. Northumberland consideră că, pur și simplu,

Tristețea adâncă
II face să grăiască într-aiurea. (III, 3)

Pentru cei care persistă în convenție, este de neînțeles respingerea convenției. Şi ei persistă. Henric, cu toate că l-a învins practic pe Richard, păstrează aparențele formei:

Să stați deoparte,
Smerenie i-arătați. Slăvite lord!
(îngenunchează) (III, 3)

în gestul acesta plin de smerenie al lui Henric nu există cinism. Există o consecință - credința față de rigoarea convenției. însă Richard este deja pe un alt mal; deja îi răspunde nu regele - îi răspunde pur și simplu omul:

Mai bine-ar fi în inimă să simt
Căldura dragostei ce-mi porți, decât
Rănitu-mi ochi să-ți vadă plecăciunea. (III, 3)

Se îndepărtează tot mai mult. Le e din ce în ce mai greu să se înțeleagă. Nu lupta politică îi desparte în felul acesta. îi despart planuri existențiale diferite.

Henric nu este cinic față de Richard, nici acum, nici mai târziu. Nu a fost o dovadă de cinism punerea condiției de a i se returna bunurile confiscate și de a i se anula exilul în situația în care și așa aspiră la coroană. Henric nu este cinic nici atunci când, după cedarea - în fapt forțată, oficial benevolă - a tronului de către Richard, Henric poruncește să fie arestat și închis în Turn. Cinism nu poate fi numită nici uciderea lui Richard, lipsit de apărare, căruia i se garantase siguranța. Este o necesitate. Ambii protagoniști sunt conștienți de regulile jocului care dă aparențele cinismului, dar în esență este un joc cu reguli foarte bine stabilite. Ambii acceptă convenția acestui joc. După preluarea coroanei, Henric îi spune lui Richard: *credeam că vrei s-o lași de bunăvoie.* Nici n-a gândit asta, nici Richard nu a vrut acest lucru, dar așa *se cuvenea* să spună. Riposta lui Richard este semnificativă:

Coroana, da. Dar nu mă iasă încă
Durerea mea. Regatul mi-l poți lua,
Dar nu-mi poți lua durerea cea adâncă.

u

Mă-ngrijorează grijile pierdute
Odată cu coroana ce-mi răpești. (IV, 1)

Deja este fără coroană. Este deja după acest moment. Şi trage în continuare după sine zdreanţă însângerată a funcţiei care i-a fost ridicată... Richard şi Henric deja nu se mai înţeleg. Au pierdut comuniunea convenţiei.

Această discuţie, o discuţie purtată de pe două maluri diferite - al politicii şi al existenţei individului - se petrece în actul IV. Este unul dintre cele meii scurte acte din întreaga dramaturgie shakespeariană. Are numai o singură scenă. Un bloc sintetic. Se petrece în întregime în Palatul Westminster. Acest palat a fost ridicat chiar de Richard al II-lea. A început construirea lui în anul 1397 şi l-a terminat în 1399 - exact la timp: prima şedinţă a parlamentului din. această clădire a fost dedicată... detronării lui Richard. A ridicat un decor cu adevărat impunător pentru propria sa înfrângere.

Numai Episcopul se pronunţă împotriva răsturnării luiARichard de la putere. II numeşte pe Henric trădător al monarhului său. Insă Henric reuşeşte cu abilitate să jongleze cu convenţia:

Pe Richard mergeţi de-l aduceţi, faţă
Cu toată lumea să abdice, astfel
Ca fără de bănat să fie totul. (IV, 1)

Cu aceste cuvinte începe scena propriu-zisă a abdicării, pe care în timpul vieţii Elisabetei I, Shakespeare a trebuit s-o elimine. Era inadmisibil să prezinţi pe scenă că ar fi posibil să detronezi un rege uns „de Dumnezeu"! Dar, în esenţă, sensul acestei scene rămâne în opera lui Shakespeare cu mult mai profund decât dimensiunea cronicărească sau politică. Tema se află în întrebarea: odată cu pierererea funcţiei, cu renunţarea la rolul jucat, se schimbă cu adevărat ceva în om? Richard doreşte să verifice acest lucru. Deja a renunţat la coroană. Acum,

Mărite rege,
Dacă mai am vreo trecere, fii bun Şi-ngăduie să-aducă o oglindă,
Ca să-mi arate chipul unui rege Ce şi-a pierdut regatul la mezat. (IV, 1)

S-a uitat în oglindă. - *Acesta-i chipul celui ce-altădată îşi găzduia o mie de curteni?* - se întreabă. Pune această întrebare de trei ori, cu tensiune crescândă, verifică. Acum are siguranţa: funcţia nu schimbă esenţa omului. Nimic, absolut nimic nu s-a schimbat pe faţa lui Richard. Aşa că,

Ce aburos e-al gloriei pahar
Şi mai firav decât acest cleştar... (IV, 1)

RICHARD:
[Lasă oglinda să-i cadă]
S-a sfărâmat în zeci de cioburi, iată Din asta, rege care taci, învaţă Cum strică suferinţa orice faţă.

BOLINGBROKE:
A *suferinţei umbră ţi-a stricat A feţei tale umbră...* (IV, 1)

Funcţia nu e altceva decât o umbră, o mască, o convenţie. Te poţi debarasa de ea ca de o oglindă ciobită, dar faţa continuă să rămână. Aceeaşi. Restul e doar aparenţă.

Şi iată că brusc Richard, lipsit de putere, îşi recapătă valoarea pe care o pierduse ca rege. Sau poate abia acum, dezgolit, o descoperă? Când Henric Bolingbroke îl numeşte pe Henric iubitul meu văr, acesta ii răspunde:

Iubite vere, zici? Deci sunt mai mare Decât un rege chiar, de vreme ce Pe când domneam cândva, linguşitorii Mi-erau supuşi; iar eu supus fiind,
Mă linguşeşte-un rege. (IV, 1)

Mai înainte măgulirea constituia un element al convenţiei, o formă goală, lipsită de valoare. Astăzi, putem deja să luăm aceste cuvinte aşa cum sunt. Ce uşurare!

Liber acum, deşi supravegheat de gardă, dar oricum, eliberat, pe drumul spre Turn, Richard este în stare să înţeleagă esenţa dramei sale şi să surprindă cu claritate esenţa dramei lui Shakespeare despre Richard ai II-lea:

Tot ce-a fost n-a fost decât un uis
Din care ne am trezit, aflând ce sunt
In adevăr: al trebuinţei soţ
Cu care rn-am legat de-acum pe veci. (V, 1)

Richard al II-lea despre asta este. Despre *ce suntem în adevăr.* Căci printre cronicile dramatice ale lui Shakespeare, *Richard al II-lea* este o piesă profund existenţială. Este filtrarea a ceea ce este în noi rol, funcţie, convenţie, visul iluziei, şi *ce suntem în adevăr* - esenţa noastră. Şi reprezintă totodată anularea cercului de necesităţi indispensabile - a celor care nu se supun convenţiilor. A necesităţilor ultime şi inviolabile.

Pentru definirea stării lui Richard după abdicare şi el şi ei folosesc adeseori aceleaşi cuvinte: tristeţe, suferinţă, seninătate. *Seninătatea tristeţii* (V, 2). Iată fundamentul fostului monarh - un om care a *înţeles.* Este senin, deoarece a înţeles care este statutul său, *principiul* cu care nu merită să lupţi, că nu ai scăpare. Este şi trist, deoarece statutul omului nu este, în mod cert, vesel. Este împăcat cu sine, deoarece a înţeles că revolta faţă de statutul omului este un nonsens. Aşa că rămâne senin şi demn - acestea sunt valorile pe care se poate să nu le pierzi.

Aruncat în închisoarea castelului Pomfret, Richard se întreabă:

Tot cercetat-am, cum aș compara
Această temniță cu lumea-ntreagă. (V, 5)
Cum e lumea plină de oameni, la fel și celula e plină de gândurile lui Richard, *care-mi populează lumea* (V, 5). Și grație lor, grație gândurilor sale, Richard poate să-și denumească celula - asemenea unei coji de nucă - o întreagă lume. Pentru individ lumea interioară a personalității sale poate reprezenta întregul cosmos. Omul este conștient de lume.
Cu gândul - la fel cum face Richard - poți crea la fel de bine și ca rege, și ca cerșetor. Şi fiecare dintre rolurile acestea este prea strâmt, fiecare dintre ele te strânge. Orice rol, orice funcție se dovedește la urma urmelor prea strâmt pentru plenitudinea ființei umane. Orice convenție reprezintă o limitare. Dar
Orice-aș fi
Şi orice om, de nu-i mai mult ca om,
Nu poate fi vreodată mulțumit,
Decât, doar când nu va mai fi nimic. (V, 5)
Cel mai important, poate doar important, este să ai conștiința limitelor - conștiința limitărilor. Şi să poți accepta refuzul. Să deții cea mai aleasă dintre arte: arta acceptării. Şi atunci - ca în muzică - să ții ritmul. Să nu te pierzi în ritmul vieții, rămânând fidel propriului ritm.
De undeva din afara zidurilor temniței răzbate până la el muzica. O *muzică?* - se întreabă Richard. Fostul rege se încruntă dezaprobator -
Ha! Ascultați măsura:
Ce neplăcută-i muzica frumoasă,
Măsura când lipsește și acordul!
La fel e și cu muzica vieții.
Aci mi-ațin urechea la greșeli,
Dar când aveam puterea, nu aveam Urechi s-aplec la lipsa de măsură!
Ieri vremea mi-o pierdeam, iar astăzi vremea E-aceea ce mă pierde. (V, 5)
Cufundat în melodia din spatele zidurilor, Richard a atins fundul acceptării existențiale a lumii. A înțeles că omul este, că omul poate fi întreaga lume. Şi a mai înțeles că viața, pentru a se împlini cu adevărat, trebuie să fie în armonie cu ritmul natural al existenței. La aceste adevăruri dintre cele mai simple a ajuns la sfârșitul propriei melodii. Aproape ca fiecare dintre noi, prea târziu. Undeva, pe drum, și-a pierdut în fugă și ritmul, și măsura.
Citatele provin din ediția William Shakespeare, *Opere*, II, *Richard al II-lea*, în traducerea lui Mihnea Gheorghiu, București, 1955, p. 7-128.

Maturizarea

într-o măsură nemaiîntâlnită în alte cronici istorice, în *Henric al IV-lea,* Shakespeare dezvăluie culisele războaielor civile care au măcinat Anglia. Le dezvăluie - dezgolind *intimitatea* eroilor și urmărind mecanismele ascunse ale personalităților umane care se ciocnesc în jocul politic. Pe scena goală pulsează personajele, din spatele ușii întredeschise a alcovului răzbate intimitatea cea mai profundă. Iar scena cuprinde oameni cu statut felurit, de la prinți până la lepădături. In niciuna dintre cronicile sale Shakespeare nu iese atât de mult în afara cercului curții engleze. In toate celelalte optica dramei se concentrează în principal în spațiul castelelor, pe câmpurile de luptă, printre personaje care participă în mod activ la dansul politicii și istoriei. Numai *Henric al IV-lea* lărgește foarte mult perspectiva - acțiunea se mută din palat în cârciumă, de la rege la supuși. Nu este o opoziție - este o simultaneitate perfectă a modului de a privi multiplele straturi ale realității care modelează oamenii și pe care oamenii, la rândul lor, o fasonează.
Piesa este deschisă de prevestirea unor vremuri pașnice:
Sleiți cum suntem și nălbiți de griji
Dăm timp acum înspăimântatei păci

u

Pământul nostru nu-și va mai mânji
Cu sângele copiilor săi fața. (partea 1, I, 1)
- declară regele *Henric al IV-lea,* dezvăluindu-și totodată intențiile prezentului:
De aceea, prieteni, spre mormântul lui Hristos
Sub binecuvântata cărui cruce
Suntem chemați a fi ostași, (partea 1,1, 1)
O speranță fierbinte. Sentimentul de ușurare născut de pace este de foarte scurtă durată - deja din Țara Galilor și în Scoția sosesc vești despre o nouă revoltă a lorzilor. O altă domnie va fi scăldată în sânge. In planul cronicăresc *Henric al IV-lea* continuă în mod direct evenimentele relatate în *Richard al II-lea,* pentru ca, în final, istoria Angliei

medievale să fie relatată mai departe de *Henric al Vlea.* într-un dramatic *roman-fluviu* al cronicilor regale, *Henric al IV-lea* este doar următoarea stație în care oprește trenul istoriei. Dar nu se estompează în curgerea aceasta - chipul dramei este clar și foarte bine individualizat. Ca ansamblu. Cu toate că *Henric al IV-lea, partea 1* și *Henric al IV-lea, partea 2* sunt piese integrale, cu câte cinci acte fiecare, în esență ele formează o construcție omogenă cu o compoziție unitară și fir ideatic consecvent. E adevărat, prologul și primele două scene ale celei de-a doua părți rezumă evenimentele politice din prima parte. Dar este un procedeu pur tehnic, necesar pentru subiect. Este și necesar din rațiuni teatrale, deoarece construcția uriașă, de zece acte, nu intră într-un singur spectacol, iar spectatorul care nu cunoaște prima parte, trebuie pus în temă cu ce s-a întâmplat mai devreme, pentru a putea urmări desfășurarea evenimentelor și firul ideatic.

Titlul *Henric al IV-lea* înseamnă „vremea domniei regelui Henric al IV-lea“. Dar nu el este eroul principal al cronicii. Tema piesei o constituie vremurile în care își duc traiul personajele, iar eroii dramei sunt Henric, prințul de Wales și sir John Falstaff. O dramă despre meandrele și truda maturizării omului și despre durerea decăderii. Acest lucru nu înseamnă însă că Henric al IV-lea nu este un personaj important în cronică. In planul său istoric și în planul crucial al intimității dezgolite. Zile întregi suferind de singurătatea pe care o cunosc monarhii, într-o noapte de insomnie, *Henric al IV-lea* cugetă copleșit de solitudine obișnuită, omenească:

Câți dintre supușii mei cei mai săraci Nu dorm acum! O, somn, o dulce somn,
Balsam al fricii, rău te-am speriat De nu mai vrei pleoapa să-mi închizi Si să-mi îneci simțirea, în uitare!
[...]
Te culcă, dar, prostime fericită!
Un corp încoronat nu știe tihna, (partea 2, IO, 1)

Să nu demonizăm — Henric al IV-lea nu e Macbeth; nu e un asasin care „a ucis visul". Anglia este pustiită de războaie civile, răvrătiții îl amenință de rege. Mulțimea de griji și treburile îl copleșesc în noaptea aceea albă pe Henric al IV-lea - un om obișnuit, prea epuizat pentru a putea adormi.

După părerea nobililor răzvrătiți, Henric al IV-lea îi urăște pentru că se simte îndatorat față de ei fiindcă l-au ajutat să ajungă pe tron. Tot ce se poate. O asemenea reacție ar fi, psihologic și politic vorbind, cât se poate de normală. Cei care l-au trădat pe regele anterior pentru a elimina succesorul la tron trezesc mai degrabă suspiciunea decât încrederea, lăsând să se înțeleagă faptul că sunt oricând dispuși la o nouă trădare. Demult, Henric, pe când din Bolingbroke devenea Henric al IV-lea, cunoștea principiile acestui joc întunecat. Urcând pe tron, după ce l-a înlăturat pe Richard al II-lea, abia dacă a adresat cu jumătate de gură o întrebare ambiguă:

N-am oare un prieten să mă scape-odată
De-această spaimă vie. (Richard al II-lea, V, 4)

Şi iată că s-au găsit acești prieteni care dau deja fuga să-l înjunghie pe Richard. Dar când se întorc pentru a-și primi onorurile:

BOLINGBROKE:
Exton, nu-ți mulțumesc. Ai făptuit
O cruntă faptă, fără de iertare,
Năpastă și pe mine, și pe țară.
EXTON:
Am făptuit-o, dar ai vrut s-o vreau.
BOLINGBROKE:
Otrava n-o iubesc acei ce-o dau,
Nici eu ce-ai făptuit; deși am vrut,
Urăsc pe-acela ce l-a omorât. (Richard al II-lea, V, 6)

Asta a fost cu multtimp în urmă. Dar parcă s-ar fi întâmplat astăzi. Nimic nu se schimbă. în această materie nimic nu se schimbă niciodată. E o materie psihologică. Consecințele de neevitat în lanțul evenimentelor sunt o condiție atât a istoriei, cât și a individului.

Somnul nu vine. Henric al IV-lea se gândește la Northumberland, care odinioară, ca să-l sprijine, l-a trădat pe Richard al II-lea, iar acum îl trădează pe Henric. Regele nu se miră; cunoaște regulile, relația dintre suveran și complice:

Sunt scrise, dar, acestea?
Să le primim atunci, așa cum sunt! (partea 2, III, 1)

Regele nu-şi face iluzii. Cunoaște mecanismele psihicului, caracterul viselor și ambițiilor omenești a căror ciocnire pune în mişcare mecanismul politicii. Cunoaște regulile jocului în care cuvântul *onoare* este golit de orice semnificație. Așa au fost și așa vor rămâne. Fiul lui Henric al IV-lea, tânărul prinț John, le jură răzvrătiților pace și răsplată pentru toate nedreptățile suferite dacă își dizolvă de bunăvoie armata; imediat ce au făcut acest lucru... au fost arestați, iar trupele lor sunt masacrate în masă. Regulile sunt neschimbate. Neschimbată este forma ambițiilor omenești, iar singurul principiu al acestui joc este eficiența cu care îți poți atinge scopul. Iar unicul scop îl reprezintă

puterea și distrugerea celor care ar putea-o submina. Henric al IV-lea, rege experimentat, știe asta pe de rost. Nu poate adormi. Visează. Visează de multă vreme la o expediție cruciată - va porni în ea imediat ce în Anglia vor domni pacea și stabilitatea. Visează la expiație - la un război sfânt, purtat în numele lui Dumnezeu. Acest lucru nu schimbă esența lucrurilor, și anume că, în această expediție, Henric nu vede decât avantajul politic al cărui sens îl recunoaște înaintea morții în fața fiului său:

[Camera Ierusalimului]

Noi *pe cei tineri*

Spre bătălii mai urednice-i vom duce

Purtând doar săbii binecuvântate, (partea 2, IV, 4)

Scopul politic este limpede. Nu-1 poți trece cu vederea; și totuși *Henric al IV-lea* este o cronică istorică. Shakespeare nu Iasă la o parte motivația politică. Insă, în *Henric al IV-lea,* Shakespeare își face loc prin acest plan către condiționări mai profunde: condiționările psihologice ale acțiunilor omenești. Inclusiv ale acțiunilor regelui. Motivația politică a expediției cruciate nu elimină visul de ispășire a păcatelor pe care îl are regele, deoarece el își aduce aminte că a urcat pe tron în urma unei lovituri de stat. Pe patul de moarte, Henric al IV-lea întreabă[16 17]:

Camera în care mi-am pierdut simțirea prima oară Cum se numește?

WARWICK:

Camera Ierusalimului.

REGELE HENRIC:

Slavă Domnului! Acolo trebuia

Sa se încheie viața mea. Cu ani mulți în urmă,

Când prorocii mi au prezis Că îmi voi da sfârșitul la Ierusalim,

Greșit crezui că pe Pământul Sfânt,

Așa că în cămar-aceea duceți-mă, copii,

Din acel Ierusalim să-mi plece sufletul, (partea 2, IV, 4)

Şi-a dorit această expediție, cu toate că nu credea că se va mai întoarce din ea și că va muri la Ierusalim. Regele chinuit a avut viziunea unui scop mai măreț decât cel politic. Henric al IV-lea nu va apuca să pornească spre Pământul Sfânt. Și asta fiindcă niciodată nu va fi pace și stabilitate atâta vreme cât în sufletele oamenilor stă la pândă setea de putere și de supremație. Iar aceasta este eternă. Visul lui Henric al IV-lea de a întreprinde o expediție Ia Pământul Sfânt, în cea mai profundă esență metafizică, trebuie așadar să rămână în sfera visurilor neîmplinite.

Pe patul de moarte, Henric al IV-lea îi dă fiului său mai mic, Tom, sfaturi despre cum să se comporte față de viitorul Henric al V-lea. Dar - mai presus de orice - îl povățuiește să țină cont și să valorifice cu chibzuință trăsăturile de caracter ale prințului de Wales, pentru ca acesta să domnească cu înțelepciune și drept. Căci Henric al IV-lea știe că nu niște mecanisme abstracte, ci personalitatea concretă, individuală a unui conducător împinge țara în război sau îi clădește un destin de pace. Personalitatea regelui, dar și a supușilor lui influenți.

Pentru a dezvălui adevăratul mecanism al evenimentelor pe care le prezintă în cronica sa, Shakespeare îi urmărește pe nobili nu numai pe câmpul de luptă și în rolurile oficiale - îi urmărește și în particular, trage cu ochiul când se află la masă sau în budoar. Aflăm astfel că Hotspur este impulsiv și nestăpânit. Ce, *te-a-mbătat mânia?* (partea 1, I, 3) - îl apostrofează tatăl său; viteaz, dar *are minte crudă, sânge aprig* (partea 1, V, 2). Shakespeare aranjează situațiile în care trebuie să se ajungă la deplina dezgolire a eroilor. Şi scena aceasta mare, ca puține în opera lui Shakespeare și în întreaga dramaturgie universală, revelează *planul privat al războiului,* îi devoalează chipul omenesc.

Nobilii răzvrătiți s-au aplecat asupra hărții Angliei: Glendower - infatuat, convins de capacitățile sale extraordinare, istețul dar flexibilul Mortimer și bravul Hotspur - da, brav, dar totodată surprinzător de lacom. De altfel, Hotspur este foarte întinerit de Shakespeare în raport cu prototipul său istoric, pentru ca în structura dramatică acest adversar al lui Henric să-i servească regelui drept punct de raportare sugestiv. Puternicii nobili sfâșie între ei pe hartă până și cele mai mici petice de pământ care, chipurile, li s-ar cuveni odată ce vor ieși victorioși. Au aruncat caftanele, și-au suflecat mânecile cămășilor și, asudați, se tachinează unul pe altul puși pe sfadă ca niște precupețe. în sfârșit, totul e stabilit. E momentul să pornească Ia luptă. înainte de a pleca, le-a mai rămas puțin timp să-și ia rămas bun de la neveste. Scena are loc simultan: pe de o parte - despărțirea lirică a lui Mortimer de soția lui galeză, care nu știe engleza și doar fredonează ceva în *velșă;* pe de altă parte - Hotspur se desparte de Catherine. în avântul iubirii profunde surprindem sentimentele, fără cuvinte, asemenea lui Mortimer:

Citesc în ochii tăi; și dulcea velșă

Ce o reverși din cerurile-ți pline

---

[1] Fragmentul de mai sus nu figurează în versiunea în limba română semnată de
17 eon Levitchi, de unde provine restul citatelor, redat în traducerea noastră.

O înțeleg. Şi cum ți-aș mai răspunde
Cu același grai, de nu mi-ar fi rușine. [...]
Pricep sărutul tău și tu pe-al meu,
Ne-mpărtășim simțirea peste vorbe, (partea 1, III, 1)

Lirismul subtil, omagiul adus acelei scântei aprinse între îndrăgostiți dincolo de cuvintele de nepătruns ale celor două limbi diferite, contrastează frumos cu o altă expresie a iubirii la fel de profundă, la care asistăm între soții Hotspur. Ambele cupluri respiră erotism, sunt sfâșiate de pasiune, dezvăluind sentimente diferite. Dragostea plină de atingeri a nevăstuicilor și a armăsarilor înfocați în galopul lor. Contrastează și totodată se armonizează în liniște și spasm.

HOTSPUR:

Haide, Kate, îmi place când șezi întinsă. Vino repede, repede, să-mi culc obrazul în poala ta.

LADY PEHCY:

Astâmpără-te, tâlharule, și-ascult-o pe domniță cântând în velșă. HOTSPUR:

Mi-ar plăcea mai mult s-o aud pe Lady, cățeaua mea, urlând în irlandeză, (partea 1, III, 1)

Lady Mortimer *cântă în velșă,* Mortimer îi șoptește versuri; soții Hotspur, cu respirația întretăiată, vorbesc în proză. O proză debordând de pasiune dintre o *cățea și un hoț* se împletește cu lirismul zglobiu al nevăstuicilor. Cu aceste două cupluri Shakespeare aduce unul dintre cele mai frumoase omagii iubirii în toată multitudinea sa de manifestări. O scenă de scurtă întindere. O perlă minunată de erotism. Mai profund de atât nici nu se poate sonda. Cel mai tainic - nu numai din cronicile lui Shakespeare - chip al războiului: chipul lui omenesc; omul înhămat la roata inumană a războiului, dezgolit aici până la cea mai intimă dintre intimități.

Acesta este fundalul. înțelept și frumos, dar rămâne doar un fundal. Planul în tușe apăsate al vieții private. Tratarea pânzei înainte de a așterne vopseaua. Fundalul, pe care sunt proiectate personalitățile unor figuranți, pulsează, reliefând cu și mai multă pregnanță portretele centrale: ale lui Henric, prinț de Wales, și al lui Falstaff.

De obicei, acoliții lui Falstaff sunt numiți, zeflemitor, „compania veselă“. In realitate, ei sunt o bandă de hoți de rând, de bandiți și de tâlhari. De profesie infractori - de plăcere petrecăreți. Ca un munte uriaș < Ic osânză, axa acestei lumi mărunte este simbolizată de sir John Falstaff.
Un laș, mincinos și îngâmfat, un mitoman incurabil. Isteț și ager, diavolesc de inteligent și grandilocvent. Un risipitor; tot ce are și tot ce au tovarășii săi risipește fără nicio jenă pe mâncare și băutură în hanul „La Capul de Mistreț". Mai ales averea tovarășilor săi o risipește, de preferat a prințului Hernie, sau ce reușește să obțină prin escrocherii. Chiar și dintre cele mai josnice, cum ar fi mita pentru eliberarea unui recrut din armată. Un adevărat parșiv, dar plin de farmec irezistibil.

Acest moș obez și bețivan este, fără îndoială, bine educat. Vorbește ireproșabil în latină. Tembelizatul judecător Shallow își amintește că în vremurile studenției lor la Școala Sf. Clement de la Oxford *mai era cu noi și Jack Falstaff, sir John de astăzi, pe atunci un băiețaș, pajul lui Thomas Mowbray, ducele de Norfolk.* El și Shallow făceau parte din suita de *derbedei* care știau foarte bine *unde să caute fustele.* Shallow își mai amintește cum Falstaff, într-un duel studențesc, *îi crapă capul lui Skogan,* adversarul. Da - își amintește - *îl știam un brav duelist* (partea 1, III, 2). Așadar: în măsura în care putem da crezare senilului judecător Shallow, pe care Falstaff și-l amintește de asemenea din anii petrecuți la Sf. Clement și susține, că orice ar spune fostul meu coleg *libidinos ca un maimuțoi, fiecare al treilea cuvânt e o minciună* (partea 2, III, 2). Cu mult, mult timp în urmă. Apoi tot mai departe de Oxford, tot mai departe de hanul La Capul de Mistreț. *în ultimii treizeci și doi de ani,* Falstaff rătăcește *nopțile din femeie în femeie* (partea 1, III, 3), și pe nimeni nu disprețuiește cu felul său de a fi, numai să-și umple burdihanul, numai să-i gâlgâie vinul pe gât. Cu toate că, după părerea judecătorului, are ani destui, Falstaff susține că se apropie de șaizeci, și mereu se laudă *sunt în putere* și nu neagă că *noi, cei aflați în avangarda tineretului, suntem, de asemenea, niște măscărici* (partea 2,1, 2). Prostesc sau jalnic?

FYințul Henric reușește cel mai bine să-l aprecieze pe Falstfaff: *primăvară târzie* (partea 1,1, 2). Un tânăr .etern, un *flăcău tomnatic.* S-a atașat, s-a lipit ca scaiul de Hal. S-a atașat cu adevărat sau doar știe, cu pricepere, să-l stoarcă de bani pe *prințișor?* Declarațiile bahice ale lui Falstaff sună credibil, atunci când susține că se prăpădește după Henric ca om și tovarăș, *dar ca prinț mă tem de tine ca de răcnetul puiului de leu* (partea 1, III, 2). Iată ambivalența relației pe care o are cu tovarășul său acest bețiv aruncat din șa, care se încălzește în strălucirea princiară și în tinerețe, dar care totodată se satură din punga lui. Suportă cu seninătate glumele nemiloase ale prințului și umilințele. Să fie vorba despre mărinimie, sau poate sub masca dezinvolturii și a elocinței se ascunde un bonvivant trist din alegere, un bufon din necesitate?

Răspunsul ne este oferit de schimbul de replici cu Marele Judecător. Când Judecătorul îl avertizează pe Falstaff: *cum însă toate sunt la locul lor, lasâ-le așa, nu stârni lupul care doarme,* sir John ripostează - *Ori stârnești un lup, ori miroși o vulpe, tot un drac* (partea 2,1, 2).
Pentru o clipă i-au strălucit ochii șiret ca unei vulpi. Vicleșugul - pare el să spună - nu este mai puțin eficient decât

forța. De sub tichia de bufon sclipește o inteligență ascuțită. Insă chefliului scandalagiu nu-i place să se dea pe față. S-a învăluit în glume și tupeu, arareori scoate la iveală adevărul - conștiința cutremurătoare a îmbătrânirii lipsite de speranță. *Nu-i așa c am slăbit al naibii?* - murmură printre dinți. - *Nu-i* așa că m-arn *sfrijit? Zău, pielea îmi atârnă ca o rochie veche pe-o cucoană bătrână; m-am zbârcit ca un mâr ridat* (partea 1, HI, 3). Dar nu cedează; încă un păhărel de Xeres, încă puțină iluzie, până se evaporă totul. Fie și iluzii mișelesc cumpărate. In schimbul a câtiva bănuți, dar și pentru a se amăgi că mai valorează ceva ca bărbat, Falstaff îi jură hangiței Quickly că se vor căsători. Nu numai ei; și unei *bătrâne Ursula,* de asemenea, îi jură *o dată pe săptămână că o iau de nevastă* (partea 2, I, 2). Un escroc matrimonial decrepit, așa cum a făcut ani de-a rândul, *a profitat din nou de încrederea unei femei și i-a mâncat și casa, și zilele* (partea 2, II, 1). Bătrânul astmatic plictisit, lefter cum e, ar face orice să-și fenteze bătrânețea, să o fenteze mai ales față de propria persoană. Ar profita pentru asta de orișice ocazie. In timpul unei cine îmbelșugate cu hangița Quickly și o prostituată ștearsă pe nume Dorothy Tearsheet, Falstaff se umflă în pene ca un păun spălăcit. Când sugestiile prostituatei devin absolut univoce, când Dorothy chicotește spunând că *și eu am să te legăn între două cearșafuri,* Falstaff îi replică imediat: Do//, *așază-te pe genunchii mei.* Ea s-a așezat, el a tăcut o clipă, cu o urmă de teamă sau poate de rușine în privire - și Falstaff maschează imediat în vorbe lipsa palpabilă (sau mai degrabă impalpabilă) a atuurilor: *Lăudărosul! Nenorocitul! Parcă era argint viu, așa fugea de mine.* Numai vorbele, deja numai vorbele nu-1 mai pot dezamăgi... Poins se uită la pipăielile inutile ale bețivanului obez cu soioasa prostituată. *Nu e ciudat* - se întreabă el - *ca dorințele să dăinuie atâta după ce s-a istovit puterea?* Să fie însă de mirare că bătrânul falit se apără până la ultima suflare de la a nu deveni de batjocură?... Fața parcă i-a căzut, brusc zâmbetul i-a dispărut, fără însuflețirea obișnuită îi spune soioasei prostituate: *Eu sunt deja bătrân.* Și, ca și cum ar încerca să se împace cu realitatea aceasta, repetă: *eu sunt deja bătrân.* O singură dată va recunoaște ceea ce a ascuns în tot acest timp și ceea ce în continuare va învălui în glumă și aparentă vigoare, pe care o stoarce din sine cu tot mai multă greutate: conștiința că se termină, că sfârșitul e chiar aici, aproape. El însuși nu mai valorează mare lucru, asemenea potenței sale... Că poate lucrurile nici nu au stat vreodată altfel... Falstaff nu are iluzii. își dă seama perfect în ce societate se învârte, ce tovarăși de soi are. Deja numai pe tovărășia unor asemenea femei ca Dorothy, pe *carnea asta flușturatecă si pe sângele ăsta stricat* (partea 2,1,4), mai poate conta.
Și întinde mâna după pahar - pentru ca măcar pentru o clipă să-și suprime conștiința.

Și poftă de viață are. Și încă ce poftă! Vrea să trăiască cu orice chip. Pentru războiul cu magnații prințul Henric îi acordă lui Falstaff o companie de infanterie și fonduri. Așa că pornește la război, dar conflictul nu-1 interesează. Pe Falstaff nu-1 interesează decât viața. Este singura valoare - valoarea supremă. înaintea bătăliei de la Shrewsbury, adeptul vitalismului, al vieții până la ultima suflare, se întreabă dacă merită să-și provoace moartea în luptă, de vreme ce, la scara opusă, se află doar onoarea? Dar ce este onoarea? *Poate onoarea să-ți tămă- duiască un picior rupt? Aș! [...] Ce-i onoarea? O vorbă. Ce se află în această vorbă: onoarea? Văzduh. Grozavă socoteală! Cine este plin de onoare? Cel care a răposat miercuri. O simte el oare? Aș! [...] Prin urmare, nu-mi face trebuință: onoarea e ca un prapure la înmormântare. ^ Și cu asta mi-am încheiat simbolul credinței* (partea 1, V, 1). în finalul piesei lui Ingmar Bergman *Pictura pe lemn,* după eroi vine moartea. Nepotul târziu al lui Falstaff, adept al efemerului, vitalismului și fiziologiei vieții asemenea strămoșului său, argatul Jens, în ceasul din urmă se răzvrătește împotriva Cavalerului pe care l-a slujit și împreună cu care acum moare: *Cu tot respectul pentru Domnul intransigent, te rog să încetezi cu tânguielile astea. In întunericul în care, după cum afirmi, te afli, — unde cu toții ne aflăm, fără îndoială, ca mici corpuri cerești prostești — în întunericul acesta nu e nimeni care să asculte lamentările tale și să fie mișcat de suferințele tale. Șterge-ți lacrimile și cufundă-te în indiferență. Ai putea primi de la mine ceaiuri de plante pentru curățirea grijilor tale o dată pentru totdeauna, însă se pare că acum e prea târziu. Dar simte măcar în ultimele clipe acest sentiment al triumfului nemaipomenit că trăiești, că poți să-ți rotești ochii de jur-împrejur și să-ți miști degetele de la picioare!* Poate că în această atitudine lipsește tragismul. Poate; nu are dimensiunea aceasta. Dar cu siguranță există în ea un regret nețărmurit și pătrunzător.

Henric, prințul de Wales, și-ar fi găsit un preceptor nu chiar de lepădat. Greu să fi găsit un adept mai înflăcărat și un practicant al vieții ca poftă biologică decât Falstaff; al vieții ca tinerețe fără bătrânețe, care înseamnă aviditatea trăirii. Al experimentării și al cunoașterii - fără granițe și în afara granițelor sacrului și profanului. Henric experimentează și cunoaște, e avid de cunoaștere, e înflăcărat. în discuția din cârciumă cu Poins, prințul spune brusc: *Văd că mă socotești trecut în catastiful diavolului așa cum ești trecut tu și Falstaff, pentru îndărătnicie în rele. Urma alege, Poins!* (partea 2, II, 2). Acest gând aparent involuntar se dovedește a fi sinteza atitudinii și fundamentul căii străbătute de Henric de la încăperile princiare prin hanul „La Capul de Mistreț[14] până la tron. O călătorie care îl poartă printr-o serie de încercări - indispensabile pentru cuprinderea tuturor experiențelor.

Despre prinț aflăm felurite păreri. Majoritatea asemănătoare. încă, în prima scenă, regele Henric al IV-lea constată cu tristețe și neliniște:

Văd pe fruntea lui Henric al meu
Amprenta lipsei de glorie, a nebuniilor și dezmățului, (partea 1,1, 1)

Şi mai devreme, ca Bolingbroke în *Richard al Il-lea,* Henric al IV-lea nu avea îndoieli:
Nu-i pacoste mai grea pe capul nostru.
Să deie Domnul, teafăr să-l găsim;
La Londra întrebaţi, pe la taverne;
Se spune că pe-acolo-şi face veacul,
Cu fel de fel de păcătoşi, pierdut;
Se mai întâmplă, zice-se, să şadă La pândă prin coclauri mai ferite,
Să jefuiască trecătorii noştri.
Iar el, băiatul ăsta muieratic,
îşi face-o cinste din a întreţine
Această liotă de vagabonzi. (Richard al Il-lea, V, 3)

Hotspur are, aşadar, motive să considere că pe *zurbavul prinţ de Wales:*
Dacă nu l-aş şti urât De taică-său, care-i doreşte răul,
L-aş otrăvi cu un ulcior de bere. (partea 1,1, 3)

Şi totuşi, Henric al IV-lea, chiar dacă îşi numeşte fără menajamente fiul uşuratic, care aleargă după *cele din urmă târâturi,* nu-şi pierde speranţa:
Stricat fără nădejde; totuşi, sper O licărire de schimbare-n bine,
Pe care-o văd crescând în viitor. (Richard al Il-lea, V, 3)

Şi nu se înşală. Dorinţa sexuală şi impertinenţa pot evolua trans- lormându-se în vitalitate şi curaj, pentru a fi încununate în final de forţa unei personalităţi pasionale. Acest mucos este deocamdată flămând - de orice. Tinerii contestata» sau nu se maturizează niciodată şi îşi duc viaţa la umbra unor indivizi de teapa lui falstaff, fie din experienţa contestărilor reuşesc să extragă în viaţa de adult arta valorificării înţelepte a experienţelor, care le-a oferit o largă perspectivă asupra vieţii. Adeseori, fustangiii mucoşi în blugi peticiţi cresc şi devin la maturitate bărbaţi tandri şi credincioşi.

Deocamdată, Hotspur are dreptate; pentru moment *descreieratul, şuiul prinţ de Wales şi soţii lui îşi bat de lume joc nepăsători* (partea 1, IV, 1). Ridiculizarea ordinii şi normelor din lumea adulţilor este într-adevăr atitudinea adoptată de Henric. Aşadar, Falstaff are motive să-l considere *un tinerel fără minte, dar de treabă* (partea 2, II, 4). Are motive, dar cât de tare se va înşela bătrânul vulpoi, căci nu ştie să-l aprecieze pe Henric al său la justa lui valoare! Toţi se înşală.

Când Henric rămâne singur pentru prima oară în piesă, îl auzim cu surprindere:
Vă ştiu pe toţi, şi-o vreme-am să u-ajut în desfrânata voastră trândăvie.

Cum adică o *vreme*? Iată că tinerelul Henric a reuşit să cugete singur şi să stabilească totul; nu se va lăsa purtat de curent involuntar şi nu se îndoieşte: cu timpul,
Fi-voi soarelui asemeni Când lasă norii joşi, păgubitori,
Să-ntunece pe lume strălucirea-i;
Dar când vrea iar să fie el întreg,
Cu-atât mai scump cu cât e aşteptat,
Străpunge ceaţa tulbure şi hâdă Ce se părea că-n pâclâ îl sugrumă.
De-ar fi tot anul sărbători voioase,'
Ar fi şi jocul plicticos ca munca.
Puţine doar de sunt, dorite-s foarte,
Căci lucrul rar din toate-i mai plăcut.
Când voi zvârli dezmăţul de pe mine.
Şi voi plăti ce n-am făgăduit,
Cu cât sunt eu mai bun ca vorba mea,
Cu atât îi voi uimi pe cei ce nu cred.
Ca giuvaierul strălucind în beznă,
Virtutea-mi va ţâşni dintre păcate Şi toţi se vor opri miraţi, văzând Pe catifeaua neagră piatra rară.
Când nimeni nu se-aşteaptă, mă dezbar De fărădelegi, făcând păcatul har. (partea 1,1, 2)

Aşa stau lucrurile. Henric se distrează de minune cu tovarăşii săi, şi totodată - cinic în esenţă, plin de cinismul tinereţii - se distrează cu ei chiar foarte bine. Pe deplin conştient de efemeritatea acestor distracţii precum şi de profitul pe care îl poate trage din ele. Şi îl va trage.

Un tânăr petrecăreţ. Şi înţelept. E cam păcat că este într-adevăr un cinic. Bine, hai să-l numim mai degrabă pragmatic. Iată că pentru a evita vărsarea de sânge a armatelor pregătite de înfruntare la Shrewsbury, prinţul îi propune lui Hotspur prin soli ca, în loc de luptă, să se dueleze cu el. Dar gestul acesta se dovedeşte mai mult decât nobil - este în realitate un şiretlic intenţionat: Henric este pur şi simplu sigur că adversarii săi nu-i vor primi

propunerea.

Nu-l vor primi, o jur pe viața mea!
Hotspur și Douglas, amândoi alături
S-ar război și cu o lume-ntreagă. (partea 1, V, 1)

A

In această scurtă frază rezidă nucleul personalității prințului Henric, pe care a dezvăluit-o oarecum în primul său monolog. La nevoie își manifestă bărbăția impunătoare, dar când nu este nevoie... Oare atunci când nu este cu adevărat nevoie, nu e suficient un gest de efect?... S-ar părea că e doar un mânz nărăvaș în galop. Dar nici la hățuri nu dă drumul.

Băuți binișor, Henric și Falsteff se hotărăsc să se desfete cu

0 *comedie* (partea 1, II, 4). Falstaff se suie cu greutate pe un scaun care se vrea un tron și cu ajutorul a patru rechizite din cârciumă „se preschimbă" în Henric al IV-lea care l-a chemat plin de mânie înaintea-i pe fiul risipitor. Henric nu apreciază „interpretarea" lui Falstaff, așa că fac schimb de roluri - bătrânul burtos îl joacă acum pe prinț, prințul îl joacă pe propriul tată. Scena tinde către un final vesel:

FALSTAFF [ca prințul Henric]:

Alungi o lume-ntreagă de-l alungi pe durduliul Jack.

PRINȚUL HENRIC [ca regele]:

Ba da, îl voi alunga, (partea 1, II, 4)

Şi întocmai așa se va întâmpla cândva. Falstaff nu înțelege că nlungarea sa nu este sinonimă cu alungarea unei lumi întregi decât... pentru el, pentru John Falstaff. Şi nici măcar în coșmarul cel mai negru nl beției nu visează că scena aceasta grotescă, pe care au interpretat-o

• lin dorința de a se distra, reprezintă anticiparea profetică a sorții. Doar ca. în dimensiunea lumii reale, râsul din teatrul bahic îi va provoca lui

1 'nlstaff un nod în gât. Tocmai în aceasta constă caracterul diferit al imaginii reflectate în ambele oglinzi, așezate una în fața celeilalte: iH|linda vieții și oglinda teatrului. Imaginea din scena improvizată în

• rtt ciuma „La Capul de Mistreț" se reflectă cu rapiditate în realitate.

Atunci își va schimba și dimensiunea, și greutatea, devenind zdrobitoare. Mda, teatrul e o distracție periculoasă. Se întâmplă să dezvăluie fundul dublu, prăpăstios, al jocului.

Teatrul realității a făcut deja pași: Henric al IV-lea îl cheamă pe fiul său la o discuție cu iz de admonestare. Stilul de viață al acestuia este socotit de rege *ca o pedeapsă* aplicată pentru păcatele de altădată. *Căci ai pierdut norocul tău de prinț prin josnice petreceri. Niciun om nu vrea să te mai vadă azi în ochi.* Dar regele continuă să își iubească fiul *măcar că știu că nu se cade,* orbit de *dragoste-ntr-atât,* că mâinile îi cad neputincios pe lângă corp. Henric este emoționat:

De-acum, o, rege întreit de falnic,
Voi fi ce sunt. (partea 1, III, 2)

Henric a cam exagerat puțin, căci e ca și cum ar spune că, până în acel moment, nu fusese el însuși. Este mereu el însuși; doar că deocamdată, se află în primul cerc al experiențelor tinereții. Şi va rămâne pe mai departe el însuși - e nevoie doar să-și mâne calul din pinteni pentru a pătrunde în cercul următor. Regele îi furnizează imboldul: ca exemplu și contrast i-1 arată prințului pe dușmanul său, Hotspur Percy, care - deși la fel de tânăr ca și Henric - deja este înconjurat de glorie și cumpătare. Prințul se revoltă: *Luând lui Percy capul, mă răscumpăr!* - răbufnește el. Şi se va ține de cuvânt. împreună cu tatăl său pornește contra răsculaților. Petrecărețul de la cârciuma „La Capul de Mistreț[11] se ține binișor în șa, după cum se vede, de vreme ce Vernon, ostil prințului, este nevoit să recunoască faptul că Henric

Văzutu-l-am pe Harry, încoifat, înveșmântat în fier și cu pulpare Făcându-și vânt, ca-ntraripatul Hermes, în șa atât de sprinten și ușure încât ai fi crezut că-i un arhanghel Venit să-n frunte pe focosul Pegas,

Vrăjind cu măiestria lui o lume! (partea 1, IV, 1)

Iar când descalecă și adresează un discurs, admirația crește și mai mult. Worchester este de-a dreptul uluit de cuvântarea lui Henric - de respectul său față de inamic și de critica adusă propriilor fapte. Cu admirație le transmite răsculaților că

De-o scăpa din focul ăstei zile Nicicând nu i-au fost date Engliterei Nădejdi mai mari, ce rău le-am tălmăcit în ușurința anilor Iui fragezi, (partea 1, V, 2)

în ziua aceea, Henric va păși în următorul cerc al maturității. Va lupta la Shrewsbury ca un leu. îi sare tatălui său în ajutor și, în ultima clipă, îi salvează regelui viața. II ucide în duel pe Hotspur, cea mai mare vedetă a războiului. S-a oprit gâfâind - l-a zărit pe Falstaff, care printre cadavrele de pe câmpul de luptă se preface cu succes că este mort.

Jack, sărmane,
Mai mult decât pe mult mai buni te plâng.

Chiar dacă este cu privirea orientată spre viitorul său, Henric nu numai a chefuit și s-a distrat cu Falstaff, dar l-a și iubit cu adevărat pe Jack al său. Şi totuși...

O, *de-aş iubi mai mult deşertăciunea,*

Ce stearpă fără tine mi-ar fi lumea! (partea 1, V, 4)

Dar e doar o iubire trecătoare. Vine vremea să meargă mai departe. Regele Henric al IV-lea a câștigat bătălia de la Shrewsbury; Henric a dobândit, în urma acestui război, faima de vedetă. în curgerea cronicii, acesta reprezintă un moment de cotitură. în curgerea dramatică totuși mai importantă se dovedește dimensiunea umană, personală, a acestui conflict armat: prințul Henric a trecut pragul. *Henric al IV-lea, partea 1,* se încheie cu victoria de la Shrewsbury, dar mai ales bătălia de la Shrewsbury încununează prima etapă din drumul parcurs de prințul Henric către maturitate.

Adevăratul Henric al V-lea s-a maturizat de tânăr. Nu avea mult timp - a trăit doar treizeci și cinci de anL Când a participat la lupta de la Shrewsbury avea șaisprezece ani. în piesa Iui Shakespeare se maturizează la fel de repede și dobândește gloria armelor, dar la el tinerețea continuă să înflorească. Imediat după evenimentul de la Shrewsbury, Marele Judecător trebuie să-l trimită pe prințul Henric în temniță *pentru că l-a pălmuit din pricina lui Bardolph* (partea 2,1, 2). Şi, cu toate acestea, Henric foarte curând, ca proaspăt încoronatul Henric al V-lea, printre primele sale hotărâri în calitate de rege se numără... aceea de a-1 păstra pe Marele Judecător în funcție. Aristocrații uluiți observă că din petrecărețul mucos se naște un conducător înțelept, matur, care înțelege perfect că legile trebuie respectate și indisci- plinații pedepsiți, chiar dacă se numesc prinți de Wales.

Henric al IV-lea nu ar fi surprins să audă așa ceva. Chiar dacă l-au mâhnit nebuniile tânărului Henric, știa că *pământul gras e plin de buruieni.* Şi totuși, până în ultimul ceas al vieții și-a făcut griji pentru fiul său, căci nu putea exclude nici faptul că

Atunci când poftele-i scăpând de frâu, avea-vor Un singur sfetnic - sângele aprins - Risipa când va-ntâlni pierzarea,

Ce aripi o sâ-i prindă zvăpăiata,

Zburând spre prăbușire sau primejdii! (partea 2, IV, 4)

Warwick îndrăznește să riposteze. El l-a citit pe prinț cel mai în profunzime:

Stăpâne, prea greșit îl judeci. Prințul învață să-și cunoască-nsoțitorii întocmai cum înveți un grai străin. [...]

Cu vremea, și el, prințul,

Va căuta să scape de prieteni,

Ca de ocări; iar amintirea lor Va dăinui ca pildă și măsură Spre-a judeca și viața altor oameni,

Trăgând folos din vechile greșeli, (partea 2, IV, 4)

Vremea aceasta tocmai se apropie. Vremea ultimei încercări. Regele e pe moarte. Când prințul Henric se apropie de patul muribundului, este convins că tatăl său deja a închis ochii pentru vecie. Privirea lui Henric e atrasă de *coroana care-i lângă el [rege] pe pernă.* A meditat la toate acestea mai devreme - știe care este greutatea acelei coroane de aur, cum este ea în stare să-ți gonească somnul de pe pleoape. Dar mai știe și că așa

Cum semeni tu cu zalele bogate Ce-n zile cu zăduf pe purtător îl apără și-l ard!, (partea 2, IV, 4)

Coroana este o povară, dar și o pavăză. A sosit vremea să poarte și el pe creștet această povară. A sosit vremea marii încercări. Henric se apleacă deasupra trupului tatălui său. îl încercau pe prinț *firea și iubirea mea fiiască, lacrimi și întristare* născute de pierderea tatălui. Așa trebuie să se poarte un fiu. însă fiul acesta devine, încetul cu încetul, rege. Henric întinde mâna dincolo de trupul tatălui, ia de pe pernă coroana de aur și și-o așază pe cap. Rămâne o clipă nemișcat, poate cântărește greutatea coroanei. Şi - cu siguranță în șoaptă, dar și cu

hotărâre - spune ca pentru sine și poatetotodată și pentru tatăl cuprins de moarte:
Tăria-ntregii lumi de s-ar culege 'Ntr-un singur braț de uriaș, n-ar smulge O cinste ce prin drept mi se cuvine. Copiii mei vor moșteni-o de la mine. (partea 2, IV, 4)

Henric este deja după momentul încoronării - după experimentarea acesteia în dimensiunea cea mai intimă. în fața propriei persoane a jurat credință coroanei și propriului rol. Restul va fi doar formalitate. Henric iese repede.

Toate acestea s-au petrecut în planul subiectiv - moartea tatălui, încoronarea, preluarea puterii. Realitatea se aranjează mai rar într-o succesiune atât de clară și consecventă. După ce prințul Henric iese din încăpere, regele își revine în fire. Observă că lipsește coroana de pe pernă - Henric a luat coroana. *Grăbit e-ntr-atâta încât crede că somnul meu e somnul morții?* - Șoptește aceste cuvinte nu în calitate de rege, ci mai degrabă cu durerea unui tată care se stinge din viață. - *Cu boala mea-și unește dânsul rolul și astfel îmi apropie sfârșitul...* Aparențele într-adevăr vorbesc parcă de la sine, lăsând să se înțeleagă indiferența mișelească a fiului și fascinația avidă pentru putere și coroană. Dar Warwick l-a urmărit pe Henric din încăperea învecinată, atunci când prințul credea că este singur. Singur cu durerea lui de fiu și cu coroana regală pe cap. *Cu fața numai lacrimi, și-n durere atât de afundat...* (partea 2, IV, 4). Punerea coroanei pe cap și disperarea produsă de pierderea părintelui fac parte din straturile distincte ale existenței omenești. Intimitatea și rolul nu dezbină, ba dimpotrivă, creează împreună identitatea. între aceste dimensiuni nu există o gradație. Cufundat în durerea sa, Henric al IV-lea, sufocat de chinul trecerii în lumea de dincolo, pare să nu fi înțeles lucrul acesta. Prințul se întoarce și îngenunchează lângă pat. Tatăl și fiul nu mai sunt deja separați de maiestatea puterii. în ultimele clipe, dispare tot ce este neesențial. Fiul îi explică cu blândețe tatălui:
Privindu-te, crezând că ai murit,
Și aproape mort eu însumi la ist gând,
Coroanei i-am vorbit ca unui om Și am dojenit-o astfel [...] *I*:
Ca fiu adevărat, cu un vrăjmaș
Ce-n fața mea l-a omorât pe tata. (partea 2, IV, 4)

Și în curând chiar se va confrunta. E bine să știe cum să supună un asemenea dușman. Henric al IV-lea s-a uitat cu dragoste la fiul său.
El însuși nu va mai ajunge niciodată la Ierusalim; abia dacă mai reușește să-i dea fiului său o *ultimă povață, cred, ce-o să mai pot rosti:*
Ţrimite-i pe cei zvăpăiați să lupte în țări străine; pentru ca războiul Să șteargă amintirea altor zile. (partea 2, IV, 4)

Hernie al V-lea își ascultă tatăl - pornește să cucerească Franța. Aceasta este subiectul acțiunii cronicii *Henric al V-lea,* nu tine de subiectul dramei *Henric al IV-lea.*

Maturitatea înseamnă renunțare. Această temă esențială pentru *Henric al IV-lea* va ajunge la apogeu în finalul dramei. Iată primele fraze pe care Henric al V-lea le spune după ceremonia de încoronare:
Veșmântu-acesta falnic al domniei M-apasă mult mai greu *decât ați crede.*

u

Cu tata dimpreună a murit Și neastâmpărul din firea mea.

u

Pân-astăzi, fluxul sângelui, trufaș,
A curs mereu înspre deșertăciune;
Acum se-ntoarce iarăși către mare
Spre-a se uni cu-ntinsa-mpărăție. (partea 2, V, 2)

Trecutul este îngropat. Maiestatea cheamă la datorie. Henric al V-lea convoacă parlamentul, alege membrii Consiliului Regal. Vremea maturizării a trecut.

Toate acestea sunt de neconceput pentru foștii săi tovarăși. Pistol este sigur că, de când Henric a devenit rege, Falstaff este *acum unul dintre cei mai mari oameni din țara asta;* că doar coroana o poartă *mielușelul tău, sir John!* (partea 2, V, 3). Nici Falstaff nu are îndoieli: *Mașter Shallow* - își bate pe umăr tovarășul de beție - *alege-ți ce slujbă vrei în țara asta; e a dumitale. Pistol, o să te compleșesc cu slujbele. [...] Sunt legiuitorul Fortunei. [...) Ştiu că tânărul rege nu mai poate de dorul meu. [...] Legile Angliei sunt la cheremul meu.* (partea 2, V, 3). Bietul bătrân naiv! Nu e în stare să înțeleagă faptul că nimeni nu-i duce dorul, iar cheia averii sale s-a pierdut pentru totdeauna.

Când, după încoronare, Henric al V-lea părăsește palatul Westminster, prin mulțime își face loc Falstaff și strigă îmbujorat: *Ura, trăiască Hal! Regescul Hal [...] Hăcăule, te aibă-n pază Domnul! (...] O, suflete!* Ii râde întreg chipul, are în ochi lacrimi de speranță și fericire.
Moșnege,
Nu te cunosc. Te du Ia rugăciune!
- regele abia de s-a oprit o clipă, sau poate doar a încetinit pasul -
Sa *nu-ți închipui că mai sunt ce-am fost Mi e martor cerul - și-mi va fi și lumea - Că firea de-astădat-am lepădat-o,*

Şi-odat', cu ea, pe foştii mei tovarăşi...
[...] îţi poruncesc să pleci la zece mile Departe de palatul meu.
[-]
Cum lipsa te-ar putea duce la isprăvi nesăbuite,
Vei căpăta mijloacele de trai... (partea 2, V, 5)

Crud. Dar înţelept. Şi totodată cu grijă faţă de soarta viitoare a fostului prieten, căruia îi datorează experienţele sale de tinereţe. Henric nu poate face nimic mai mult. *Regele şi suita ies.* Prieteniile din vremea maturizării rareori supravieţuiesc în perioada de maturitate. Falstaff nu a reuşit să treacă în următoarea etapă din viaţa lui Henric. Va rămâne singur; un veşnic naiv. într-o piaţă pustie...

Citatele provin din ediţia William Shakespeare, *Opere complete*, IV, Editura Univers, Bucureşti, 1985, *Henric al IV-lea, partea I* in traducerea lui Dan Duţescu, p. 5—120 şi *Henric al IV-lea, partea II* în traducerea lui Leon Leviţchi, p. 122-238.

Privind în perspectivă

Henric al V-lea nu este protagonistul cronicii *Henric al V-lea.* Henric al V-lea este eroul principal al dramei *Henric al IV-lea.* In *Henric al V-lea,* rolurile principale revin Angliei și Franței, înfruntării și confruntării dintre ele.

Prologul prevestește publicului o *poveste atât de mândră* (I). *Pliniți cu gândul lipsurile noastre* - le cere Chorus spectatorilor, astfel încât, prin *puterea închipuirii,* modestul loc în care urmăreau spectacolul - teatrul londonez *The Globe* - se transformă într-un spațiu în care *stau două monarhii de vlagă pline.* înfruntarea mortală dintre ele va fi tema și *povestea mândră* promisă de *Henric al V-lea.*

Henric al V-lea este parte integrantă din marele serial istoric. *Richard al Il-lea, Henric al IV-lea, partea 1, Henric al IV-lea, partea a 2-a, Viața lui Henric al V-lea, Henric al Vl-lea, părțile 1, 2 și 3 se* aranjează din punct de vedere al tramei într-un compact roman-fluviu. Ca într-un serial bine construit, episoadele acestei cronici scenice se îmbină perfect unul cu celălalt. Finalul fiecărei drame vestește continuarea desfășurării evenimențiale și trezește în spectator curiozitatea față de soarta viitoare a eroilor bine cunoscuți. Epilogul din *Henric al IV lea* ne anunță prin vocea dansatorului să avem răbdare *pentru că o să vedeți o piesă mai bună,* iar prințul John *de* Lancaster dezvăluie conținutul următorului „episod*[4] al cronicii:

Fac rămășag că nu va trece anul

Şi-n Franța oștile ne vom trimite. (Henric al IV-lea, partea a 2-a, V, 5)

Aceste fapte se întâmplă în planul cronicăresc al istoriei oficiale, în același timp, spectatorii se vor întâlni în *Henric al V-lea* cu vechile lor cunoștințe de la hanul „La Capul de Mistreț". Undeva, într-o cameră vecină, tocmai își dă obștescul sfârșit sir John Falstaff, pe care l-au doborât frigurile, căci nu a putut să treacă peste faptul că *regele și-a vărsat focul pe cavaler;* nu a fost în stare să înțeleagă de ce Henric i-a întors spatele și de ce *i-a zdrobit inima* (II, 1). Pistol s-a însurat cu Nelly Quickly; împreună cu el, Bardolf și Nym s-au lăsat înrolați în armata regală și pornesc asupra Franței. Laolaltă cu eroii săi, serialul se desfășoară dinamic și unitar. Şi totodată, fiecare dintre aceste „episoade[14] reprezintă tematic - sau mai exact: conceptual - un ansamblu unitar și distinct, o construcție ideatică ermetică. Şi tocmai pe acest fapt se întemeiază măreția cronicilor istorice ale lui Shakespeare ca ansamblu dramatic unitar - ele alcătuiesc un tablou uriaș *al fresco* din istoria Angliei, al cărui episoade individuale sunt concepute să existe de sine stătător, având un subiect propriu.

Voi fi un rege-n toată măreția (I, 2) - declară Henric la începutul dramei - dorește să fie un rege ideal. Şi va fi. Ca niciun alt rege din operele lui Shakespeare. Căci tocmai lui Henric al V-lea i-a revenit acest rol deosebit și această funcție în mozaicul cronicilor. Are dreptul să spună că *nu sunt tiran, ci rege prea creștin, ce n harul său mânia-și stăpânește* (I, 2). Toți pot confirma acest fapt; aristocrații și soldații simpli preaslăvesc înțelepciunea, onoarea, dreptatea și cutezanța monarhului. înainte de a conduce războiul dinastic împotriva regatului Franței, Henric vrea să aibă siguranța deplină că agresiunea lui teritorială va fi absolut justificată: *pot oare-n drept și-n cuget cere tronul?* (I, 2). Şi abia după o complicată pledoarie istorică a episcopului de Canterbury, regele decide:

S-o știe prințul, am pornit asupră-i,

Să mă răzbun cum pot și dreapta-mi mână

S-o pun în slujba unei sfinte pricini. (I, 2)

Şi cu binecuvântarea lui Dumnezeu, armata lui Henric traversează Canalul Mânecii. *Viața lui Henric al V-lea* este singura dintre cronicile istorice a cărei tramă nu se învârte în jurul războaielor civile și nu vizează doar mecanismul luptelor crude pentru teritoriul Angliei. In *Henric al V-lea,* statul și regele sunt de drept. In lumina tronului înflorește pacea internă. Henric al V-lea este un *rege în toată măreția,* așa cum și-a propus. Sub conducerea lui, armata e cuprinsă de euforia războiului just cu Franța - în aceste expediții militare își reclamă propriul drept. *Francezul* e *cutremurat* de frică, în timp ce*/...] tineretul nostru [...] la glezne-ntr-aripat ca zeul Hermes.* Chorus preaslăvește măreția micii insule:

O, *Anglie, tu pildă-a măreției*

Cu firav trup, dar inimă vitează. (II, Prolog)

Din aceste două versuri Laurence Olivier a făcut optica filmului I mtriotic *Henric al V-lea.* înaintea izbucnirii celui de-Al II-lea Război Mondial, Olivier s-a oprit asupra acestui strat al cronicii și l-a citit pe *Henric al Vlea* ca pe un mare manifest al războiului patriotic, ca pe o operă de nobilă propagandă. Marea Britanie se afla la nevoie și atunci

Că unde-i cel ce-având în barhă-un fir

De-abia mijit, să nu-nsoțească-n Franța

Pe-acești aleși și vajnici cavaleri? (III, Prolog)

Pentru rolul din filmul *Henric al V-lea,* Laurence Olivier s-a schimbat în haine regale din uniforma sa de ofițer a Majestății Sale. Aliații au debarcat în Normandia.

Din răsputeri: pe ei, englezi preavrednici!

Voi, fiii celor încercați în lupte. (III, 1)

în cinematografele din Londra în timpul războiului, publicul privește ecranul cu răsuflarea tăiată atunci când de țărmurile franceze se apropie regele Henric al V-lea, *ca Jupiter în tunet și cutremur, căci a pornit furtună de văpaie* (II, 4). Olivier redă cu fidelitatea textul lui Shakespeare. Henric, în dimensiunea aceasta din *Henric al V-lea,* care reprezintă o apologie a patriotismului, a regelui și a coroanei britanice, a fost stilizat de Shakespeare ca zeu al războiului, hrănit de măreția Angliei. Se vede pe sine însuși mai ales ca *soldat (cred că numele-mi stă bine)* (III, 3). Mai mult decât atât: este un soldat ideal - neînfricat, dar totodată drept și milostiv. *Sau vă predați la mila mea regească* - îi convinge pe locuitorii orașului Harfleur - *cât încă-i țin pe-oșteni în ascultare,* câtă vreme nebunia războiului nu dezlănțuie în soldați setea sălbatică de vărsare de sânge, sau... *mândri de-a muri-nfruntați mânia-mi* (III, 3). Regele victorios și drept poruncește armatei sale *ca în trecerea noastră prin țară să nu se ridice nimic cu sila de prin sate, să nu se ia nimic fără plată și niciun francez să nu fie batjocorit sau privit cu dispreț. Când se joacă soarta unui regat, între cruzime și blândețe, jucătorul cel mai nobil câștigă cel dintâi* (III, 6). Francezii au într-adevăr o armată mai puternică - *douăzeci contra unu* (IV, 1) - însă criteriul victoriei nu-1 reprezintă numărul, ci vitejia și unitatea, trăsături comune atât soldatului englez, cât și galez, care poate *nu știe să vorbească englezește ca cei din țară* (V, 1), dar este la fel de loial și de credincios. Numai uniți - lasă propaganda lui Shakespeare să se înțeleagă - sub conducerea celui mai luminat monarh devenim o forță invincibilă. Şi îi dă cuvântul galezului Fluellen: *slafă Tomnului, n-am te ce să-mi fie rușine cu măria foastră, atâta timp cât măria foastră e om de treapă* - căruia Henric îi răspunde - *Mă țină Domnu'așa!* (IV, 7). Şi dorința lui Henric se va împlini,

El nefiind supus deșertăciunii Şi laudei de sine, ci dând totul - Trofee, prăzi, drapele și onoruri - Prinos lui Dumnezeu. (V, Prolog)

Şi Dumnezeu îi este favorabil. Din cea mai grea încercare Henric și Anglia ies în strălucirea gloriei. Dintr-o încercare, pe drept cuvânt, mortală. La Azincourt stăteau față în față cele două armate dușmane. Francezii mândri și siguri de sine și englezii înfometați, chinuiți de boli. Stăteau și își strângeau puterile. Nimeni nu doarme în această noapte dinaintea confruntării. Regele Henric trece *din cort în cort, din strajă-n strajă,* își vede toți ostașii, *le dă binețe, le zâmbește blând, numindu-i frați de-un sânge și prieteni.* Iar soldatul extenuat *din ochii lui a prins curaj, văzându-l* (IV, Prolog). De la conducători și până la slugile de rând toți sunt de comun acord că

Oh! Regele-i o inimă de aur;
Ce mai cocoș! Şi ce băiat de viață!
Vlăstar ales și din părinți de soi,
Năprasnic pumn! Eu tălpile-i sărut:
Mi-e drag din suflet spadasinul ăsta. (IV, 1)

Henric știe foarte bine că nu forma exterioară, nu strălucirea construiește respectul supușilor. In haine militărești se plimbă noaptea prin tabără și, fără să fie recunoscut, le explică soldaților: *cred că regele nu e decât un om ca și mine. Miroase și el micșunelele, cum le miros și eu, vede și el cerul și pământul cum le văd și eu; [...] dacă dai la o parte toate podoabele regești, rămâne omul în toată goliciunea lui* (IV, 1). Henric nu dorește o sacralitate ieftină. Dorește să-și câștige gloria, să o merite; vrea să fie mai curajos și mai puternic decât supușii săi, vrea să fie un model. Dacă ar fi dezvăluit neliniștea care-1 rodea și teama de ziua care urma să vină, ar fi riscat *să-și descurajeze ostașii* (IV, 1). Numai când e singur poate coborî garda, numai în fața propriei persoane. Abia acum poate să recunoască în fața sinelui deșertăciunea guvernării. Faptul că nu are nimic mai mult decât are cel mai de rând servitor, nimic mai mult decât *pompa și strălucirea exterioară.* Şi nimic, nimic mai mult. Toate *veniturile și câștigurile* sale din timpul domniei reprezintă o povară care le e străină supușilor: povara *tristeților muritoare. Pompa exterioară* care îl înconjoară pe monarh trezește în oameni *teamă și smerenie,*

Dar cel temut e mai puțin ferice Decât cei ce se tem.

Puterea e un chin în sine. Iar

Nu/ *Tot acest de trei ori falnic fast Şi tot ce-ncape-n patu-i de paradă* Nu *poate-adânc dormi ca bietul rob Ce, fără gânduri, cu stomacul plin,*
Sătul de-a trudi pâine, se-odihnește. (IV, 1)

Așadar, acest sărman doarme un somn liniștit după greutățile zilei și nici măcar nu visează ce povară este puterea, nici măcar nu visează volumul infinit de muncă pe care îl presupune o *pace înfloritoare* (IV, 1). Așa cum înflorește pacea acum, într-o țară îndestulată, sub domnia unui rege înțelept.

Shakespeare - un apologet, un supus credincios al Maiestății Sale regina Elisabeta I - prin povestea despre *viața lui Henric al V-lea* încearcă să-i facă pe spectatori să conștientizeze acest lucru.

Şi aceasta este prima perspectivă pe care o putem observa în *Henric al V-lea:* apologia strălucirii renascentiste a regatului, desprinsă dintr-o cronică medievală. Shakespeare nici nu se străduiește să mascheze optica propagandistică în care a invocat trecutul în teatrul său. Chorus spune de-a dreptul:

Când generalul prea grațioasei noastre suverane Va fi rentors (și se va-ntoarce-odată)

Din insula Irlandei, aducând
înfiptă-n vârful spadei răzvrătirea. (V, Prolog)

Generalul acesta este, evident, contele de Essex, favoritul *frumoasei doamne,* Elisabeta I. Sensul propagandistic contemporan al interpretării *vieții lui Henric al V-lea* este chiar prea transparent.

Aspectul strălucitor, ca de afiș propagandistic, al stratului exterior al lui *Henric al V-lea* îi privează pe eroii săi de personalități mai complexe. Este totuși o pierdere conștientă, luată în calcul în mod clar de autor. De fapt, nu e tocmai o pierdere - e o intenție. Intr-o piesă despre măreția Angliei și a reginei ei - și tocmai acesta este primul plan al dramei *Henric al V-lea* - complicarea mai profundă a personalității eroului este inutilă. Materialul istoric impune o cu totul altă modelare. Caracterul distinct al dramei *Henric al V-lea* în comparație cu restul cronicilor istorice este frapant. Primele două acte în întregime nu sunt decât o introducere amplă, sunt nespus de sărace în evenimente și puțin dramatice. Descriu situația fără grabă. Pe deplin conștient. Fiecare act este deschis cu consecvență de Chorus. El este cel care deapănă povestea - un poem epic scenic, un poem eroic despre minunata *viață a lui Henric al V-lea.* Maturizarea treptată, urcușul spre maturitate, care umplu materia intelectuală a lui *Henric al V-lea* sunt, prin natura lor, nemaipomenit de dramatice. în schimb, narațiunea epică servește la apologia măreției.

Chiar și în rolul de apologet și propagandist, Shakespeare nu depune cea mai amenințătoare armă a sa: nu renunță la multitudinea de perspective în care s-a obișnuit să privească fiecare personaj și faptele acestuia. Iată cum după înălțătorul monolog al regelui, în care Henric îi ațâță pe patrioți la fapte de arme, Păjul se confesează prietenilor:

De-aș fi acum într-o cârciumă la Londra! Mi-aș da toată faima ca să beau o cană cu bere, într-un loc mai ferit. (III, 2)

Și eu! - oftează Pistol. Dar nu au nici bere, nici medicamente, Londra e departe, așa că fanfaronii *șterpelesc toate cele și te botează cumpărături* (III, 2). Termină rău, ce-i drept, dar încă și mai greu vor plăti aristocrații corupți care au complotat pe banii francezilor să-l ucidă pe rege. Henric al V-lea are datoria să vegheze atent la *paza țării,* așa că, deși e *milostiv* (II, 2) - îi dă pe Scroop, Cambridge și Grey pe mâna călăului. Ticălosul Pistol a luat-o pe căi strâmbe, infamii aristocrați au murit de ștreang. Lumii idealizate din *Henric al V-lea* au reușit totuși să-i restaureze credibilitatea și adevăratele proporții.

A treia perspectivă a *Vieții lui Henric al V-lea* și cel mai profund strat care există în stare latentă în dramă și începe să se dezvăluie abia în actul III.

CONETABILUL:
Mai bine, sire, să plecăm din Franța,
Să nu ne batem. Ne lăsăm avutul
Și-unui popor barbar îi dăm pe mână
Podgoriile noastre. (III, 5)

Pentru francezii din *Henric al V-lea,* englezii sunt niște^ barbari. La fel ca și grecii în ochii troienilor din *Troilus și Cresida.* în planul acesta ideatic, cele două piese sunt ciudat de apropiate. Ambele dezvăluie la nesfârșit aceeași dramă: înfruntarea mortală a două civilizații. Aceeași pe țărmul Mării Egee și pe Canalul Mânecii, în Antichitate și în I:.vul Mediu - mereu aceeași tragedie născută în urma ciocnirii culturii vechi și noi.

încălzită de soare, delectându-se cu vin, Franța sublimă privește cu dispreț, repulsie și înfricoșare la Anglia austeră - rece, simplă, sălbatică, mirosind a bere. în tabăra de lângă Azincourt, discuția nocturnă dintre aristocrați fierbe de orgoliul și exaltarea francezilor, *care sunt avântați numai la fugă* (III, 5), și a căror formație culturală alunecă neputincios în decadentism prea rafinat. Ridiculizează grobian ismul englezilor; nu înțeleg că victoria finală este întotdeauna de partea tinereții viguroase care pe ruinele formațiunii muribunde așterne următorul strat al piramidei. Numai viața - brutală în ritmul său și plină mereu de vigoare tinerească - dă naștere la viață.

Cel mai profund simte acest lucru femeia. Nu trebuie să perceapă viața în perspectiva mai amplă a civilizației; nici măcar nu trebuie să o înțeleagă - în Troia sau în Franța, femeia, pur și simplu, simte acest lucru. Iată că pentru salvarea păcii, regele Franței este dispus să trimită la Henric un sol

Spunând lui Harry că măria sa
I-o dă pe Caterina, fata Iui,
Și zestre niște jalnice ducate. (III, FYolog)

E vorbă de prisos. Bărbații au lăsat deoparte încăierările din alcov și au scos din teacă sabia. N-au decât să lupte, fraierii. Caterina și-a pus în cap să învețe limba engleză. Ar fi o întâmplare ciudată, dacă ar fi o întâmplare, că prima lecție prințesa Caterina o consacră învățării denumirilor englezești ale... părților copului omenesc. Sângele aristocraților francezi *pare să înghețe* (III, 5); aud cum

Pe legea mea,
Se râd de noi femeile franceze
Și spun pe șleau că vlaga ne-am pierdut-o,

Ş-or da la trup cu tinerii englezi
Să-mpuie Franța cu bastarzi războinici. (III, 5)

Bărbaților le place să învingă. Femeile, asemenea prințesei Caterina, pot să aştepte victoria... Acum,.când i-a învins pe francezi la Azincourt, pentru Henric căsătoria cu *prea frumoasa prințesă Caterina [...] mi-este cererea cea mai de seamă și-i pusă-ntâia pe hrisovul păcii* (V, 2). Şi Henric trece imediat la fapte. Nu ascunde că - și în dragoste - este departe de rafinamentul francezilor. Ii declară Caterinei ca din topor: *Mă bucur că nu știi mai bine englezește; fiindcă, dacă ai ști, ți s-ar părea că sunt un rege așa, dintr-o bucată, și ai putea crede că mi-am vândut o sfoară de moșie ca să mi cumpăr coroana. [...} Dacă mă pui să fac stihuri sau să dansez de dragul tău, sunt pierdut. [...] Dac-aș putea cuceri o femeie sărind capra, sau aruncându-mă pe cal cu armura în spinare [...] Sau dacă ar fi să mă bat cu cineva ca să-i fac ei plăcere, ori să-mi joc calul în două picioare, aș tăbărî pe el ca un parlagiu, și m-aș ține-n, sa, fără să cad, ca o maimuță.* Cât despre *bărbații buni de gură, care se bagă în sufletul femeilor cu stihurile lor, sunt repede alungați de bunul-simț* (V, 2). îi oferă tinerețea sa viguroasă, simplă și un trup agil, puternic. Azincourt și Caterina au fost cucerite. Dar rafinata cultură franceză în confruntarea cu puterea crescândă a Angliei?... *Scumpă Kate* - șoptește Henric îndrăgostit - *tu și cu mine nu putem fi închiși în cercul strâmt al obiceiurilor unei țări. Noi facem datina, Kate* (V, 2) - împreună.

Politicienii gândesc în categoriile politicii. Bucuros de înțelegerea finală, regele francez îi spune viitorului ginere:

A ta să fie, mândrul meu fecior,
Din sângele-i urmași să-mi odrăslească.
Regatele-nvrăjbite ale Franței Şi Engliterei, ale căror țărmuri îngălbeneau de ciudă când vedeau C-a dat norocul peste-a lor vecină,
Prin ei vor înceta să se urască.
Unirea asta,-atât de scumpă nouă,
Să semene iubirea creștinească,
Şi buna învoire-n sânul lor.
Şi-ntre frumoasa Franță și Englitera Să nu-și mai tragă paloșul nicicând Războiul încruntat și sângerând. (V, 2)

Regele Franței reduce totul la un simplu mesaj propagandistic. Dar în fundal rămân straturile mai profunde pe care Shakespeare le-a zărit în episodul acesta din istoria medievală a Angliei. Din victoria de la Azincourt a făcut o apologie a coroanei engleze și un titlu de glorie. Insă Shakespeare sapă în istorie mai adânc decât Sienkiewcz. Din șirurile compacte de cavaleri viteji scoate la iveală trădători și plebea indiferentă la orice nu are de-a face în mod direct cu burțile lor. Şi sapă și mai adânc: până ajunge Ia startul universal - confruntarea fatală dintre culturile muribunde și cele care abia se nasc. O înfruntare tragică, dar nu lipsită de speranță. Aceasta se naște mereu în om.

Tu vezi în perspectivă - îi spune regele Franței lui Henric al V-lea (V, 2). Regele Franței se înșală - Henric al V-lea nu este un spirit atât de rafinat pentru a privi lucrurile acestei lumi *în perspectivă.* Dar Shakespeare este; pentru acest sceptic colecționar al ciudățeniilor lumii, fiecare lucru, fiecare medalie are cel puțin și o a freia fațetă.

Citatele provin din ediția William Shakespeare, *Opere complete*, IV, llditura Univers, București, 1985, *Henric V* în traducerea lui Ion Vinea, p. 337-458.

Benzi desenate și semnificații mai profunde

Teatrul nu se înșală niciodată. Nu fără motiv găzduiește pe scenele sale cel mai rar dintre toate cronicile istorice drama *Regele Henric al Vl-lea.* Primele ediții ale fiecărei părți a trilogiei au purtat titluri foarte atipice pentru dramele lui Shakespeare, dar care puneau totuși cititorii pe urma intenției auctoriale. Pe pagina de titlu a lui *Henric al Vl-lea, partea a 2-a* scria: *Prima parte a luptei dintre cele două case nobile și vestite, cea de York și Lancaster, cu descrierea morții bunului prinț Humphrey, surghiunirea și moartea prințului Suffolk, precum și moartea tragică a mândrului cardinal Winchester și a celebrei revolte a lui Jack Cade,* iar titlul părții a treia a lui *Henric al Vl-lea* suna în prima ediție: *Adevărata tragedie a lui Richard, prinț de York, și moartea bunul rege Henric al Vl-lea, precum și întregul conflict dintre cele două case de York și Lancaster, așa cum a fost el de multe ori jucat de trupa respectabilului conte Pembroke.* Univocă este dimensiunea cronicărească și senzațională a dramei, inclusă în aceste titluri. Trilogia istorică despre vremurile domniei regelui Henric al Vl-lea a scris-o Shakespeare între anii 1590-1591. Ea se numără printre primele sale scrieri. Şi oglindește toate metehnele debutului. Fresca aceasta uriașă, desfășurată pe durata a trei piese întregi, are în sine mult din shakespearismul dramelor istorice... ale lui Friedrich Schiller. Mai mult decât din Shakespeare la maturitate și mai mult decât din cronicile sale târzii, *Henric al Vl-lea* pare pe alocuri mai aproape de shakespearismul lui *Wallenstein.* O mare pictură scenică *al fresco.* Această dimensiune a dramei istorice asupra căreia s-a oprit Schiller în shakespearismul său și pe care repede avea s-o depășească Shakespeare în întreaga complexitate a planurilor personalității și istoriei care se împletesc armonios în cronicile sale. Dintre toate cronicile regale, *Henric al Vl-lea* este totuși cea mai cronicărească. Forța ei fundamentală

este dată de narațiunea epică, de relatarea evenimentelor istorice.

De aceea, teatrul evită drama *Henric al VHea.* Nu fără motiv. Cronica aceasta a unui autor aproape debutant ne surprinde; sub galopul ei ca de benzi desenate dospește în mod limpede fermentul sintezei - anunță gestul creator cu care Shakespeare va schița stigmatul istoriei și tabloul omului prins în mrejele istoriei.

Momentul este remarcabil ales. Momentul istoric, cu care Shakespeare deschide acțiunea din *Henric al Vl-lea,* este deosebit de semnificativ și periculos pentru stat. Henric al V-Iea zace pe catafalc, Henric al Vl-lea e încă în scutece. Dincolo de Canalul Mânecii, Franța ridică, înfrântă, capul. Pe insulă, aristocrații scrâșnesc din dinți și se aruncă hămesiți asupra puterii. Norii unui război care amenință țara și din interior, dar și din exterior se adună primejdios. Lumea și-a ieșit oare din matcă sau poate acest cutremur de pământ este doar cursul firesc al lucrurilor?

Cronica e deschisă de caleidoscopul faptelor, și nicidecum de întrebări, răspunsuri și teze generale. Franța e cuprinsă de clocotul luptei pentru libertate, englezii se grăbesc sd *aprindă un rug* pe pământul francez (1,1, 1). Dar și insula arde - lupte înverșunate

Cearta [...] celor două roze

Mii de oameni îi va trimite-n noaptea neagr-a morții. (1, II, 4)

Plastic numit Războiul Celor Două Roze, în realitate luptele dinastice destul de cumplite, care durau deja de câteva generații, umplu, în *Henric al Vl-lea,* planul intern englez al cronicii politice și, sincer, astăzi nu ne mai suscită foarte mult interesul. Rocada aceasta a rozelor câștigă perspectivă istorică mai amplă și greutate intelectuală în cadrul dramei abia în contextul întregului ciclu de cronici istorice. Capătă sens abia pe fundalul cronicilor târzii, care cuprind în retorica lor și evenimentele anterioare domniei lui Henric al Vl-lea. Geneza conflictului dintre trandafirul alb și cel roșu - două stirpe care se încăierau nemilos la poalele tronului - o găsim în *Richard al II-lea,* în care lui Richard îi fură coroana vărul său Bolingbroke, Henric al IV-lea. Se pornește avalanșa. Și străbate întregul ciclu de cronici. Văzută abia dintr-o asemenea perspectivă, cronica *Henric al Vl-lea,* oarecum *expost,* capătă o dimensiune istorică mai amplă și galopul evenimentelor < lobândește un sens mai general: un anumit fapt istoric (abdicarea lui Kichard al II-lea și încoronarea lui Henric al IV-lea) declanșează avalanșa - procesul. Ca o piatră aruncată în apă, acest unic fapt în apa tulbure din jurul tronului stârnește cercuri concentrice tot mai largi. Un act politic nu se petrece niciodată izolat - provoacă vibrații în întreaga structură. Cercurile se fac tot mai mari și mai mari, cuprind mtreg statul și atrag în vârtejul lor generație după generație. Aceasta este tema ascunsă adânc a dramei *Henric al Vl-lea.* Esența caleidoscopului istoric resimțită sub shakespearismul schillerian *al fresca.*

Cercurile concentrice se înmulțesc înfricoșător. Totul e tulburat de valurile pe care le provoacă, suprafața apei se tulbură și clocotește. In jurul conducătorilor celor două roze care se înfruntă au loc încăierări mortale pe toate nivelurile statului. In cercul actualului rege la putere, precum și în jurul adversarului său se înfruntă pentru influență susținători puternici sau mai puțin puternici. Și pe fiecare dintre ei îi înconjoară un roi de complici încă și mai infami. Piatra aruncată în apa tulbure a puterii stârnește valuri la suprafața ei și totodată tulbură apa și în profunzime, scindând întregul popor. In uneltirile lor obscure aristocrații atrag chiar și cele mai de jos clase. Prințul de York se află în spatele răzmerițelor țărănești din Kent, pe care le conduce un sălbatic primitiv, Jack Cade. Deopotrivă cu el asupra Londrei se repede o ceată de *monștri, țărani sălbatici, cruzi și bădărani [...] oameni fără de credință* (2, IV, 4). Stau ca lăcustele, ard cărți, ucid pentru simplu motiv că cineva știe să citească, detestă știința, educația, tot ceea ce e mai presus de ei. Această răzmeriță îngrozește prin mojicie crasă și brutalitate sălbatică. înspăimântă prin *sinceritatea* acestei adunături barbare, căci în esență banda condusă de Jack Cade nu e cu nimic mai prejos în infamia sa decât sângeroșii, dar mai eleganții aristocrați și ucigașii lor tocmiți. De mâna magnaților, orbiți de ura dintre neamuri pier suflete lipsite de apărare, mor copii. Lord Clifford îl ucide cu mâna lui pe micul conte Rutland. Cruzimea atinge perversiunea de-a dreptul suprarealistă atunci când lui York, disperat de moartea fiului său, regina Margareta

Netrebnica... i-a dat, să-și șteargă fața,

Șervetul plin de sângele lui Rutland (3, II, 1)

Barbaria și perversiunea îi cuprind nu numai pe perverși și pe brute. Ele reprezintă o normă a epocii. Cinstitul nobil Iden îl ucide pe respingătorul conducător al bandei, Jack Cade, și după fapta aceasta demnă de laudă... maltratează cu bestialitate cadavrul:

Am să te duc târâș, tras de călcâie,

In groapa cu gunoi, să ai o groapă,

Și ***blestemata-ți tigvă am s-o tai Şi regelui i-oi duce-o ca plocon,***

Lăsându-ți leșul pradă corbilor. (2, IV, 10)

Cu toate bestialitățile sale, *Titus Andronicus se* încadrează de minune în stilul acestei epoci. în epoca lui Henric al Vl-lea; și în epoca lui Shakespeare. Mult mai sângeroasă decât a noastră, sau poate doar aparent mai sângeroasă?... Căci poate numai poleiala formelor se schimbă la suprafață, în străfunduri învolburându-se în continuare sălbăticia eternă a naturii umane.

Piatra, sau mai degrabă stiletul aruncat în balta de sânge o despică în adâncime, tulburându-i suprafața. întreaga avalanșă de consecințe care transcende evenimentele din *Henric al Vl-lea* îi construiește totodată semnificațiile profunde - tabloul procesului istoric. *E viperă discordia civilă* (1, III, 1) - spune Henric al Vl-lea. Shakespeare în *Henric al Vl-lea* se străduiește să surprindă trăsăturile constitutive ale acestei otrăvi, analizează caracterul și proprietățile ei. încearcă să găsească puncte de referință stabile - axa vârtejului care se învol- burează în mijlocul luptelor, crimelor și suișului pe treptele tronului. Acest vârtej se ascunde pentru o clipă, apoi răbufnește din nou cu gheizere de salivă, sânge și ură. Necontenit, *ab ovo.*

întunecat ni-i totuși viitorul,
Căci cearta-aprinsă între lorzi va arde,
Ca sub cenușa-nșelătoare-a păcii,
Sfârșind prin izbucnire-n limbi de flăcări.

Așa, *treptat, cum roade o cangrenă Până la os, la fel această ceartă A pizmelor se va întinde josnic.* (1, III, 1)

Şi iar *ab ovo.* Fără încetare.

Cel care spune acest lucruri - singurul din *Henric al Vl-lea* care observă realitatea cu claritate înspăimântătoare - este un unchi de departe al lui Henric, ducele Exter. Numai acest bătrân care privește lumea parcă de pe celălalt tărâm deja, numai el este capabil, în *Henric al Vl-lea,* să se ridice deasupra mulțimii de episoade sângeroase, cuprinzându-le într-o reflecție generală. Cu amară distanță - cu tristețea aceea care reprezintă atuul bătrâneții - venerabilul duce, sub poleiala formelor și argumentelor participanților la încăierări, identifică miezul cangrenei:

Mi-e teamă că s-ar fi văzut mai multă Amarnică, nebună dușmănie,
Decât s-ar fi putut închipui...
Oricum, si cel mai simplu dintre oameni,

u

Şi tot ghicește semnul prăbușirii.
E rău când sceptru l ține un copil,
Dar și mai rău invidia când naște
înverșunate dezbinări: atunci
începe destrămarea și prăpădul. (1, IV, 1)

La ce i-ar folosi lui Shakespeare *imaginația omenească*, la ce i-ar folosi construirea unei intrigi fictive - e suficient să adune faptele istorice într-o cronică pentru ca, prin intermediul prințului Exter, să pună sumbrul diagnostic.

Comoara tinereții este mirarea. Când Henric al Vl-lea ajunge să soluționeze disputa adversarilor plini de ură, regelui uluit îi scapă un strigăt:

Ce nebunie-n creierul bolnav Al oamenilor, Doamne, când nimicuri Stârnesc asemeni dușmănii grozave. (1, IV, 1)

Se înșală acest tânăr naiv cu coroană pe cap - un loc cât mai aproape de tron nu reprezintă un motiv nici mărunt, nici nesemnificativ pentru a justifica cele mai infame dintre infamii. Dar și Henric are dreptate: este cu adevărat nemăsurată nebunia care se naște în mințile oamenilor când pune stăpânire pe ei demonul războiului și spectrul puterii. Sunt gata atunci să dedice totul și pe toți acestui țel satanic.

în timp ce vulturul discordiei A prins în gheare inimile lor [...]
Şi-n timp ce ei se dușmănesc, vieți, izbânzi, ținuturi De-a valma sunt sortite de prăpăstii. (1, IV, 3)

Și nici nu se întrevede sfârșitul acestei nebunii. Căci poate că nici nu există un sfârșit?... Cadavrele partizanilor rozei albe și roșii zac grămezi.

Acum câștigă unul — apoi cel'lalt Şi amândoi victoria o vor,
Dar nu i învins și nu-i învingător. (3, II, 5)

Echilibrul acesta exasperant al războiului se dovedește permanent, nu trece odată cu generațiile. Războiul civil mai mult durează decât se desfășoară. Ca axa fantomatică, dar totuși constantă, a unei rânduieli smintite a lumii.

învălmășeala de evenimente, locuri, oameni, îngrămădirea de fapte istorice face ca acțiunea din *Henric al Vl-lea* să gonească nebunește și, în acest galop, să treacă pe lângă cotloanele mai profunde ale personalității eroilor, pe lângă substraturile anoste ale comportamentelor, reacțiilor și complicațiilor mai subtile. Poate surprinde ușurința pripită a deciziilor politice, cum ar fi cele luate de regele francez când se gândește să încheie alianțe când cu unul, când cu altul dintre pretendenții englezi la tron. Superficialitatea lor, trecerea cu vederea a întregii rețele politice și psihologice măiastre a jocului te poate distrage de la succesiunea scenelor. Totuși, pentru a nu ceda atât de ușor acestor mirări și împotriviri, merită să ne gândim la convenție: cronica dramatică a lui Shakespeare despre vremurile domniei regelui Henric al Vl-lea poartă amprenta sui-generis a *benzilor desenate istorice.* Zeci și sute de episoade se învârtejesc în fața spectatorului asemenea unor imagini dintr-un caleidoscop de benzi desenate. Și nu este neapărat vorba despre subtilitatea și profunzimea anumitor tablouri, cât despre credibilitatea tabloului general care se

desfășoară mai presus de tot acest vârtej. Mă refer aici la tabloul stării de război și la condiționările ei fundamentale. Abia o privire de perspectivă ne permite să înțelegem oarecum legitățile superioare care se ascund în spatele acestui caleidoscop. Poate că spectatorului din vremurile elisa- betane i-a fost mai uşor să înţeleagă toate aceste lucruri decât ne este nouă astăzi. In teatrul lui drastic de convențional și de convenționa- lizat, întreaga avalanşă de lupte, ciocniri, înfruntări, dueluri nu „simula[11] adevărata realitate, ci o demonstra, o prezenta. Povestea episoadele lumii prin semne. Şi astfel, într-un fel mult mai natural, anumite lentile ale acelui caleidoscop istoric construiau sinteza asemenea unor argumente cu care susţii o teză - prezentau principiul nebuniei într-un caleidoscop dezlănţuit.

întotdeauna însă trebuie să oferi ceva în schimbul a ceva și nu există răsplată fără muncă. Transparența ca de benzi desenate a cronicii *Henric al Vl-lea* e plătită scump: cu pulsul firav al poeziei, dar mai ales cu superficialitatea dramei și a dramelor eroilor. Nici măcar duhurile și satana, invocați destul de obscur, nu conferă strălucire magică acelei lumi impregnate de mediocritate. O lume cu oameni nu chiar de rând și cu isprăvi nu chiar obișnuite. Ioana D'Arc este imaginată ca un proroc; *dezvăluie trecutul și prevede tot ce va fi să fie-n viitor; viziuni trimise de cer o* conduc pe această *sfântă fecioară* (1, I, 2). Sfânta Ioana *se* dovedește o tânără foarte bravă, însă... șireată și infamă. Se dezice de propriul ei tată, ca să evite sentința minte că e însărcinată. în moartea Ioanei nu există nici semnul măreției, nici măcar al demnității. Toate acestea trec totuși pe plan secund în fața generalităților. Ioana este într-adevăr o *vrăjitoare* (1, V, 4); are legături directe cu satana; dar chiar dacă știe să-i invoce, hoardele încornorate nu se grăbesc să-i vină la luptă în ajutor. Mai mult decât în < lefavoarea eroinei, acest fapt se dovedește chiar în defavoarea dramei. Acești diavoli scoși din cutie, din recuzite teatrului medieval - și motivația spiritistă a desfășurării evenimentelor istorice pe care o implică - disonează cu structura intelectuală superioară, cu tabloul mecanismelor procesului istoric, care reiese din *Henric al Vl-lea.*

lienric al Vl-lea poate fi citită ca o viziune totală a mediocrității. A oamenilor și faptelor lor care stabilesc ritmul evenimentelor istorice.

(Vi mai puternici și mai bravi se prezintă aici aproape ca niște pitici.

Aristocrații continuă să se dueleze cu fraze de genul *Să nu cădeți sub farmec de vorbe care măgulesc,* sau *în timp ce dorm toți ceilalți, tu veghează* (2,1, 1). Aceste replici redau atmosfera care domnea înlre nobili. Nişte creaturi mândre și arogante, ba chiar infame. Nobili - ba chiar capete încoronate - se ceartă și își aruncă invective ca niște mojici la crâşmă. Neîncetat, până la extenuare, vorbesc despre onoare, iar fiecare în adâncul sufletului e convins că

în luptă folosești orice prilej
Şi nu-i rușine să fii zece contra unu. (3,1, 4)

Toată această bandă împodobită cu trandafiri face impresia unor javre care se mușcă necontenit pentru o halcă de carne.

Pentru-un regat poți rupe jurământul!
Ca să domnesc un an, aș rupe-o mie! (3,1, 2)

- iată care este deviza lor! O formulează chiar... viitoml rege, Eduard al IV-lea. El o formulează și comportamentul lui e acceptat de toată lumea. Caracteristic pentru întregul ciclu de cronici shakespeariene este faptul că fiecare rege aflat, în acel moment, la putere se luptă din greu cu greutățile și se plânge de povara coroanei; în schimb, cei pentru care coroana reprezintă abia un țel al luptei, gândesc asemenea prințului Richard când îl convinge pe prințul de York să înfăptuiască lovitura de stat:

Şi-apoi gândește, tată,
Ce dulce e să poți purta coroana.
Un Eliseu e-n cercul ei... Plăceri Şi bucurii visate de-un poet! (3,1, 2)

Paradisul domniei ademenește cu dulceața puterii pe toți și mai presus de orice. Sau cu puterea pe care o poți exercita asupra unora mai slabi decât tine. Cangrena cuprinde toate straturile acestei lumi. Sau poate este axa sa centrală?... Diagnoza epocii - sau poate nu doar a epocii, ci o diagnoză ce transcende vremurile pe care le trăiește - o formulează Gloucester:

Primejdioase sunt aceste timpuri...
De-neagra ambiție, virtutea e înăbușită... mila-i sugrumată De mâna urii și domnește hâdă Vânzarea sufletelor. Izgonită-i Dreptatea-n țara maiestății tale. (2, III, 1)

Da; în lumea aceasta există și iubire, și virtute, ba chiar și dreptate. Dar e o lume permanent sufocată de ambiție și ură. Şi este aceasta o formă de haos specifică vremurilor lui Henric al Vl-lea sau principiul, adică ordinea lumii?

In vârful piramidei șovăitoare a lumii prezentate în *Hertric al Vi-lea* încearcă să-și păstreze echilibrul și regele Henric al Vl-lea. Slab și neputincios, înconjurat de infami; este de acord cu înlăturarea celor cinstiți,

Ah, Henric regele își zvârlă cârja
Când încă nu se ține pe picioare?! (2, III, 1)

Un sensibil pe tronul aflat în derivă pe o baltă de sânge. într-un moment de cumpănă... *regele leșină* (2, III, 1) pur și simplu. Leșină, adică *se* eschivează de la îndeplinirea unui rol care îi depășește forțele. Henric al Vl-lea, cel

din istorie, a devenit rege când avea opt luni. în timpul domniei sale a fost încoronat de două ori și detronat de două ori, slab și smerit, incapabil să poarte război cu Franța și să gestioneze violentele războaie civile, a pierit în Turnul Londrei, ucis la porunca lui Richard Gloucester. în *Henric al Vl-lea,* Henric este exact așa și îndeplinește în plus și o funcție suplimentară: e un fel de *outsider* al sistemului în al cărui vârtej a fost aruncat în pofida voinței sale. îi repugnă lumea aceasta, îl sperie cu infamia și brutalitatea ei. Regele se abate consecvent de la orice participare directă la această lume. în fața unei lovituri de stat clare - când prințul de York se așază arogant în Pariament pe tronul regal - Henric, în loc să reacționeze violent, decide:

Lui Henric nici prin minte nu-i va trece
Să facă zalhana din parlament!
Vreau, vere Exeter, să lupt cu vorba,
Cu-amenințări și cu privirea aspră. (3,1, 1)

Șoptește în barbă cuvinte pline de mânie și, în consecință, acceptă, ca după moartea sa, prințul de Wales să fie sărit în drepturi, iar tronul să fie ocupat de prințul de York și de urmașii acestuia. Regina Margareta are perfectă dreptate când îl ocărăște pe Henric:

Roșesc când te aud, fricos nemernic!
Pe fiul meu, pe mine și pe tine
Tu ne-ai pierdut pe toți. (3,1, 1)

Regina Margareta este cu mult mai potrivită decât soțul său pentru lupte aprige. Energică și nemiloasă, îl disprețuiește pe Henric.
I ’nsiunea patului și a puterii o împarte cu prințul Suffolk. Motivul *amantului reginei* (2, IV, 1) - cât de promițător din punct de vedere dramatic! - este totuși în cronică întrutotul irosit. în *Henric al Vl lea,* Shakespeare pare să disprețuiască de-a dreptul potențialul psihologic al materialului ficțiunii. Pasiunea amanților-asasini răbufnește într-o singură scenă, cea de rămas-bun, și Margareta revine la rolul unidimensional de pe tabla de șah a politicii. Preia de la soțul ei poziția de conducător în tabăra regală. Henric este cu totul nepotrivit pentru o asemenea sarcină. Margareta are dreptate - regele este un om temător și blând. Dar cinstit și subtil. Ba chiar prea subtil și cinstit pentru lumea aceea a trandafirilor însetați de sânge, în care cinstea e considerată o slăbiciune. Credința lui Henric că *ce e câștigat cu strâmbătate nu poate fi câștig de vreun folos* (3, II, 2) îl scoate pe rege din jocul în care răul, înșelătoria și forța stau de pază la ușa succesului. E un *outsider* jalnic. Chiar așa: jalnic. Henric al Vl-lea nu este un personaj tragic. îi lipsește dimensiunea tragicului, nici nu se află în fața unei alegeri dramatice. Henric nu alege deloc. Situația i-a fost impusă. Din afară. în ființa sa, Henric își duce viața pe lângă situație. Ca un *outsider* jalnic. își duce viața textual. în jurul lui se desfășoară lupta în care locul regelui îl ține soția. Henric se dă la o parte discret:

Stând așezat aici pe-o movilită,
Voi aștepta a Domnului voință Să hotărască soarta bătăliei. (3, II, 5)

Un om nefericit, solitar, atras mereu de alții în situații pe care nu și le dorește. Se simte singur, deoarece îi este străin sistemul de valori al anturajului său. S-a așezat pe deal și, în mijlocul ecourilor bătăliei, visează la o lume în care domnește ordinea, la o viață în ritmul naturii. Crede că durabilitatea naturii și existența omului, în esența sa cea mai profundă, dețin acelaşi ritm comun. în întreaga trilogie, Henric este singurul erou pe care nebunia măcelului inuman în numele unor valori aparente nu-i întunecă comuniunea cu natura. în monologul despre valori, care susține armonia dintre sensul existenței și ritmul naturii, creează o contragreutate pentru lumea războiului. O contragreutate firavă a unei ființe solitare. Printre trandafirii dezlănțuiți, el este singurul care nu a retezat cordonul ombilical cu universul naturii. însă naturii politice firea naturii îi este străină. Așa că și delicata persoană a lui Henric se opune demnității sale monahale. Această antinomie este imposibil de soluționat. Pe câmpul de luptă „cu trandafiri[41] al Angliei, Henric este un grădinar neiscusit,

Căci oare nu din aerul ce-i dulce Sporește-n câmpuri buruiana stearpă?
Şi nu prea multă bunătate-ndeamnă Pe hoți să fie și mai îndrăzneți? (3, II, 6)

In lumea violenței sălbatice, blândețea și bunătatea sunt neputincioase, așadar inutile. Războiul mistuie totul, întreaga lume evoluează sub semnul nebuniei. In lupta - pe care Henric o observă de pe margine, meditând asupra relației dintre om și lume - fiul își ucide tatăl pe care nu a reușit să-l recunoască printre adversari, tatăl îl ucide pe fiul nerecunoscut la timp. In lupta aceasta, nimeni nu se luptă în numele ideii - aristocrații se reped unii la alții pentru un loc mai bun lângă osul de ros, tații și fiii se omoară între ei pentru profitul obținut din jefuirea cadavrelor.

O, sângeroase timpuri! Ce spectacol!
Când pentru peștera lor luptă leii,
Sărmanii miei nevinovați cum cad...
Plângi, omule nenorocit, cu tine Voi plânge vărsând lacrimi după lacrimi... în certurile noastre crunte, ochii Orbiți de plânsete fierbinți ne fie Şi inima durerea să ne-o frângă! (3, II, 5)

Asta o spune regele-outsider. Dar cum pot plesni inimile, de vreme ce demonul războiului civil le-a smuls din

piepturile oamenilor? Trebuie să aibă loc un alt cutremur, ceva cumplit, pentru ca inima să poate reveni la locul ei. Un soldat duhnind a moarte și scăldat în sânge abia în momentul când observă uluit că și-a ucis propriul tată, poate urla înspăimântat din adâncul rărunchilor săi:

Nemernice sunt timpurile-acestea,
Căci pricină sunt la asemeni fapte. (3, II, 5)

Poate urla același lucru care îl sufocă pe Henric. Inima și rațiunea soldatului au revenit la locul pierdut. Acolo unde le simte bietul rege Henric, racordat la ritmul existenței lumii și omului. Din paricid s-a născut omul. Războiul a pierdut un soldat. Nici măcar nu observă acest lucru - soldați năimiți sunt de regulă cu grămada.

Teatrul are întotdeauna dreptate. Dacă recunoaștem, în numele teatrului - și trebuie să recunoaștem - că nu fără motiv îl evită pe / *lenric al Vl-lea,* considerând-o cea mai slabă dintre cronicile istorice, totodată nu poate fi trecut cu vederea faptul că în trilogia aceasta există un traseu al dramei vizibil ascendent.

După primele două părți cu caracter de benzi desenate, în *I lenric al Vl-lea, partea 3,* Shakespeare începe să sape mai adânc și, Mib caleidoscopul cronicăresc al episoadelor de arme, descoperă III mele unei reflecții universale. îl descoperă pe Henric. Singuml erou dintre toți care conferă ororii inumane a sângelui vărsat un punct de referință - umanitatea.

Dar Henric al Vl-lea nu este eroul principal al cronicii *Hertric al Vl-lea.* Eroul lui *Henric al Vl-lea* este războiul. Şi oamenii? Oamenii formează doar fundalul protagonistului inuman al cronicii. E drept că războiul e declanșat de rezultanta pasiunilor omenești, însă *Henric al Vl-lea* se desfășoară aproape exclusiv pe planul acestei rezultante.

Peisajul general care se conturează din cronicile domniei lui Henric al Vl-lea ne apare uniform de sumbru. După zeci de ani de război civil, când câmpurile de trandafiri ale Angliei s-au preschimbat într-o mocirlă sângeroasă, pe tron urcă Eduard al IV-lea. Dar în scena de final a cronicii, într-un aparent moment de ordine restabilită, mijește deja prevestirea următorului cutremur: Richard Gloucester îi jură în suflet moarte fiatelui său, regele, și fiului acestuia, spre a lăsa tronul liber pentru sine. Iată cum acest caleidoscop a răsuflat pentru o clipă în liniște, ca să-și pornească din nou goana cu forțe sporite. In jurul aceleiași axe.

Cronica nu formulează sentințe. Nu oferă sinteze. Cronica adună fapte. Dar tocmai suma faptelor alcătuiește sinteza. Dincolo de torentul istoriei. Shakespeare tinde dincolo de orice granițe. Deja în *Henric al Vl-lea* tinde dincolo. Chiar dacă deocamdată încă adună fapte. Dar deja sintetizate.

Citatele provin din ediția William Shakespeare, *Henric ai Vl-lea,* partea I; *Henric al Vl-iea,* partea a Il-a; *Henric al Vl-lea,* partea a III-a în traducerea lui Barbu Solacolu, în *Opere complete,* 1, București, 1982, p. 121-474.

Primus inter pares

Spre sfârșitul drumului său, Richard al III-lea rostește o frază care exprimă însăși esența condiției conducătorului, așa cum apare în cronicile istorice ale lui Shakespeare:

De nu ne vom lupta cu veneticii,

Să-i doborâm pe-ai țării răzvrătiți. (IV, 4)

Iată care este soarta unui rege. Dar aceasta este, totodată, și rânduiala universului reprezentat, și atmosfera lui. Climatul de perfidie al acestei nesfârșite lupte cu spadele și cu intrigi măiestre, îmbinarea inseparabilă a bestialității cu viclenia rafinată care conturează mater ia lumii din *Richard al III-lea,* această întreagă atmosferă este pusă în lumină, în mod extraordinar de clar, de o anumită scenă, de-a dreptul suprarealistă, desfășurată însă în cu totul altă parte și în cu totul alt moment din temporal:

Jakub Berman[18] (în discuția cu Teresa Toranska, *Ei,* Varșovia, 1989, p. 49-50) pomenește de dineurile la Stalin, care începeau *seara târziu și se încheiau dimineața. Cu mâncare extraordinară și multe băuturi fine. îmi aduc aminte de friptura de urs - de-a dreptul remarcabilă. Lângă Stalin ședea întotdeauna Bierut[2], iar eu mai încolo, după Bierut. Stalin închina toasturi, mai întâi în cinstea „tovarășului Bierut“, puțin mai însuflețit apoi în cinstea „tovarășului Berman“, ambele însă concise și, în esență, formale. Apoi punea un disc, preponderent cu muzică gruzină, o iubea nespus. O dată, cred că era deja în anul 1948, am dansat cu Molotov. (râde)*

- *Poate cu doamna Molotou?*

- *Nu, doamna Molotou nu era acolo, stătea în lagăr. Am dansat cu Molotou, cred că un vals, ceua foarte simplu, căci eu nu prea mă pricep la dans, așa că doar îmi mișcăm picioarele în ritmul muzicii.*

-Ca o femeie?

-Da, conducea Molotou, căci eu n-aș fi fost în stare. De altfel, nu dansa deloc rău, încercam să țin pasul. Era, totuși, din partea mea mai degrabă o bufonerie, decât un dans.

- *Şi Stalin cu cine dansa?*

- *Nu, Stalin nu dansa. Stalin înuârtea maniuela patefonului, considerând acest lucru o datorie cetățenească. Mereu făcea* asta. *Punea discuri și se uita.*

-- La uoi?

- *Da. Se uita cum dansăm.*

- *Era amuzant?*

-Amuzant, cu o doză de tensiune interioară.

- *Chiar nu uă distrați deloc?*

- *Stalin se distra cu adeuărat. Pentru noi, dansurile acelea erau o bună ocazie să ne spunem în șoaptă anumite lucruri pe care nu ni le puteam spune cu uoce tare. Molotou m-a auertizat atunci de pătrunderea în organizație a tot felul de persoane ostile acesteia.*

- *V-a amenințat?*

- *Nu, se spune că m-a auertizat colegial. A profitat de situație, sau poate chiar el a prouocat-o, căci el mă inuitase la dans pentru a arunca parcă inuoluntar câteva cuvinte care, după părerea lui, ar fi trebuit să-mi fie utile. Am luat la cunoștință, fără să-i răspund nimic.*

E greu de spus dacă ne *frapează mai* mult situația în sine, această chintesență grotescă a sistemului, sau naturalețea narațiunii lui Berman, cu care, în general, se relatează lucrurile obișnuite. Nu mă pot abține să nu folosesc o sintagmă rusească: *și amuzant, și cumplit* totodată. La fel ca în încăperile regale din *Richard al îlî lea.* Kremlinul lui Stalin și Londra lui Richard s-ar putea invita la dans; ar fi niște parteneri demni unul de celălalt. Ar fi un vals fantomatic deasupra prăpastiei.

***

Brăzdatul Marte chipul și-l descruntă (I, 1). Neamul York a ajuns pe tron. In țară domnesc ordinea și pacea. Cu aceste cuvinte, Richard deschide acțiunea *Tragediei regelui Richard al IlI-lea.* Cu o situație care nu prevestește nicidecum viitoarea tragedie. Ba dimpotrivă - după decenii de înfruntări sângeroase dintre cei doi trandafiri, pe timp de pace au loc numai dueluri amoroase și un astfel de război *dănțuie azi în iatacuri de domnițe* (I, 1). Dar nu peniru toată lumea. Să-l ascultăm pe Richard:

Dar eu, ce nu-s strujit pentru hârjoane [...] Eu, crunt ciuntit, ce nu pot s<5 *mă-nfoi*

---

[18] Jakub Berman (1901—1984), activist politic polonez comunist de origine evreiască. In anii ’40, a avut o poziție foarte puternică în structurile partidului comunist, lllnd considerat responsabil pentru ideologia partidului și aparatul terorii. I se mai •punea și „eminența cenușie“ a partidului comunist. (N. *tr.)*

~ Boleslaw Bierut (1892-1956), activist politic polonez comunist, primul conduci itor al Fbloniei Populare, președinte al Republicii Polonia între 1947-1952. *{N. tr.)*

U

Eu, cel necumpănit deopotrivă,

Prădat la trup de firea necinstită,

Ne-ntreg și scâlciat, prea timpuriu [...}

Așa pocit, scălâmb, că pân-și câinii Mă latră când pășesc șontâc pe drum,

Da, eu, în piuitul slab al păcii,

Nu *jindui să-mi petrec răgazul altfel Decât privindu-mi umbra lungâ-n soare Şi cugetând la strâmbâciunea mea.*

Deci, cum nu pot să fiu nici curtezan,

Nici să mă-mbii la galeșe taifasuri,

Mi-am pus în gând să fiu un ticălos,

Urând huzurul zilelor de azi. (1, 1)

Cărțile au fost etalate. Imediat - în primul monolog al lui Richard, în primele fraze ale dramei. Nu există nicio îndoială: Richard este un ticălos din alegere. *Mi-am pus în gând* - spune. Şi se ține de cuvânt. Nu este înzestrat cu frumusețe prin care să poată reuși, așa că stăpânește prin rău. Apelează la *urzeli, prepusuri grele, bete profeții, scorneli si vise.* Este fals, perfid și șiret, *e cutră-ntortocheată.* Şi este pe deplin conștient de însușirile sale. De altfel, a făcut alegerea conștient. S-a hotărât să aleagă singura cale spre autorealizare care îi este accesibilă din punct de vedere subiectiv. O cale compensatoare.

Acum acțiunea se va desfășura și va dezvălui treptat nu atât ce, cât cum. Ceea ce a menționat deja în primul său monolog: întreaga motivație psihică a atitudinii lui Richard a fost expusă încă de la bun început.

Cei care l-au cunoscut pe Richard mai devreme nu sunt surprinși, încă din *Henric al Vl-lea,* când fratele său mai mare Eduard a preluat tronul, Richard deja murmura lăturalnic:

Visez coroana ca un om ce-ar sta Pe-un cap de stâncă la un țărm de mare Privind spre celalt țărm, pe care-ar vrea Sub pașii săi să-l simtă tot așa

Da, vreau coroana Angliei s-o am,

Dar chinului meu îi voi pune capăt;

Voi ști să-mi tai cu barda-n sânge drumul. (Henric al Vl-lea, l im tea 3, III, 2)

Şi chiar asta va face. Va deveni rege. încă în drama *Henric al Vl-lea,* Richard se prezintă cu multă claritate: este ambițios, brav, inteligent. Şi tot acolo începe să dezvăluie un mecanism psihologic mai profund decât ambiția nețărmurită, cauza fundamentală a aspirațiilor legate de obținerea coroanei. Ca un infirm pipernicit ce e, Richard își dă seama că pentru el sa *caut raiul în brațe albe de femeie* este ceva intangibil. Neputând să se realizeze în iubire, se realizează în politică. Raiul lui va fi *visul coroanei (Henric al Vl-lea,* 3, III, 2), pe care este dispus să o obțină cu orice chip. Jocul psihologic este aici foarte complicat: visul de a obține coroana are caracter substituent; tensiunea compensatoare a aspirațiilor o necesită și o potențează; și totodată cauzează creșterea emoțiilor negative în raport cu restul oamenilor care nu trebuie să recurgă la astfel de visuri substituente și care - nefiind ca Richard înfierați de stigmatul infirmității - se pot autorealiza fără efort. Gnomul urăște universul frumosului și ordinii, detestă propria sa prezență caricaturală în acest univers. Nu are deci nicio motivație de a se da în lături de la orice.

Doar știu zâmbi si pot, zâmbind, ucide.

u

Şi cu privirea-mi cruntă mai mulți oameni S omor decât ucide baziliscul.

Ca Nestor de-nțelept pot cuvânta Şi mai dibaci să-nșel decât Ulise,

Alt Sinon, pot o altă Troia-nfrânge...

Şi pot culori și-nfățișări să iau Cât nici cameleonul n-are-atâtea - Şi chipuri schimb mai mult decât Proteu Şi chiar pe sângerosul Machiavel

Pot să-l învăț eu multe. Toate pot. (Henric al Vl-lea, partea 3, III, 2)

Va face orice. Richard privește lumea fără mască și se privește pe sine însuși fără mască. Şi nu are iluzii nici față de sine însuși, nici față de lume. Cu câteva clipe în urmă, l-a ucis pe regele Henric al Vl-lea. Stă aplecat deasupra cadavrului celui care, puțin mai devreme, îi aruncase în față:

Şi te ai născut cu dinții răsăriți în gură - semnul Că oamenii-i vei sfâșia-n vieață.

Richard stă aplecat deasupra trupului lui Henric și nu tăgăduiește. Ba dimpotrivă - cu toată sinceritatea confirmă:

„Hristoase, pruncul s-a născut cu dinți!“

Așa s-a întâmplat; și asta-nseamnă Că trebui colții să-mi arat, să mușc,

Să fiu precum un câine.

u

Cuvântul „dragoste", pe care atâtea Cărunte bărbi îl socotesc ceresc,

Pot doar cei ce se-aseamănă să-l simtă,

Nu eu [...] Nimica bun în mine n-am să văd.

Cât timp nu-s eu cel tare, e prăpăd! (Henric al Vl-lea, partea 3, V, 6)

Iată! Printre oameni *ca acei ce se-aseamănă,* slutul Richard se simte ultimul om, *cât timp nu-s eu cel tare.* întregul material psihologic, pe care Richard îl dă din sine dintr-odată în primul monolog din deschiderea *Tragediei regelui Richard al Ill-lea,* se află deja concentrat în *Henric al Vl-lea, partea 3.* încă de aici eroul stigmatizat de urâțenie își formulează programul său de viață compensator. Până la primul monolog din *Richard al îîî-lea,* el devine pe deplin pregătit, cu o conștiință clară și un plan de acțiune precis. De aceea merită să ne ocupăm atât de amănunțit de acest monolog din deschiderea tragediei.

în aceste câteva fraze a fost dezvăluită întreaga materie a dramei - suma motivațiilor. Richard este dezgolit. Şi abia acum se aruncă în acțiune, la înfăptuirea acelui *cum.* începe să-și aștearnă pe chip, pe rând, o multitudine de măști, necesare înfăptuirii existenței sale surogat.

***

Viața lui Richard este un joc. Un joc conștient, iscusit și pluristra- lificat. Un joc cu lumea, împotriva lumii și pentru cucerirea lumii. Un joc a cărui miză o reprezintă dominația compensatoare. în timpul acestui joc cu toți pentru o miză totală, Richard are trei mari şlemuri de virtuoz.

Richard nu iubește pe nimeni. îi detestă pe toți. în adâncul sufle- lului său, se detestă până și pe sine. Până și erotismul său e plin de ură; ni Richard există un amestec de sadomasochism. Această tensiune interioară este dezvăluită pe deplin de relația sa cu Anne. Motivația emoțională sau pur sexuală nu este o dominantă a acestei relații. Hichard se hotărăște să se însoare cu Anne:

Nu chiar de dragul ei,

Cât pentru alt mai adumbrit liman La care-ajung luându-mi-o de soață. (I, 1)

Toți, inclusiv Anne, sunt tratați de Richard ca niște instrumente. Ca niște pioni pe tabla lui de șah.

Scena seducerii Annei este primul din marile şlemuri ale lui Richard. în acest duel psihologic Anne pășește plină de ură și repulsie față de ucigaşul soțului și socrului ei. La această traumă psihică se mai adaugă în cazul Annei și repulsia pe care i-o trezește fizicul lui Richard - un *sac de diformități hidoase* (I, 1). Caracterul remarcabil al acestei scene este dat, în primul rând, de faptul că, în final, ura și repulsia - cel puțin în cazul Annei - nu cedează în fața supunerii și fascinației pe care acest monstru ajunge să i le trezească. Emoții contradictorii se împletesc în Anne într-o țesătură unitară - într-un laț care o sugrumă încetul cu încetul.

Este de-a dreptul paralizantă sinceritatea^ cu care Richard recunoaște în fața Annei că i-a ucis soțul și socrul. Insă Richard joacă totul în mod conștient - imediat după recunoașterea crimei aruncă în joc un atu care nu poate să n-o uluiască pe tânăra femeie:

Frumusețea ta a fost sorgintea faptei,

Frumusețea ta ce-n somn m-a bântuit, încât aș fi stârpit o lume-ntreagă,

S-adorm un ceas la dulce sânul tău. (I, 2)

împunsătura este de-a dreptul măiastră. în loc să se apere, Richard atacă - în punctul cel mai sensibil: în mândria feminină și în visul oricărei femei că, de dragul ei, cineva e capabil să facă orice, chiar și cea mai mare mârșăvie. Richard a comis această mârșăvie. Trezește așadar ură și repulsie. Dar tocmai fiindcă a făcut asta... trezește și încântare - încântarea Annei față de sine însăși, față de ea ca *femeie,* pentru care un bărbat poate fără ezitare *să stârpească o lume-ntreagă.* Richard observă totul cu agerime - a zărit în ochii Annei această sclipire. Așa că are motive să continue: vrea ca Anne să implore, să renunțe la răzbunarea pentru fapta comisă de el, așa că

E o răsplată împotriva firii

Pe cel ce te iubește să-ți răzbuni. (I, 2)

Şi Anne - chiar dacă încă îl mai disprețuiește - nu mai intenționează să se răzbune. Căci a crezut cu adevărat în dragostea criminalului. încântarea trezită de forța acestei iubiri, disprețul și repulsia se împletesc în Anne inseparabil. De aceea este momentul ca Richard să aplice împunsătura finală; este punctul culminant al acestui joc *va banque.* împunsătura este riscantă, însă Richard reușește să aleagă momentul potrivit să-și zăpăcească adversarul. Lovește: îi întinde Annei sabia sa, *își descoperă pieptul; Arme se pregătește să-l străpungă cu sabia.* Așadar, Anne a lăsat sabia să-i cadă din mâini, fără să aplice lovitura. Ce ușurare! Richard aplică lovitura finală:

Nu *șovăi; eu l-am răpus pe Henric.*

Dar dulcea ta frumusețe m-a stârnit.

Ucide iute: l-am străpuns pe Eduard,

Dar chipul tău zeiesc m-a-nverșunat.

[Anne lasă să-i cadă sabia]

Ridică spada iar, sau mă ridică. (I, 2)

Pentru o clipă domnește tăcerea. Și șoapta Annei: *Ridică-te, viclene!* Lupta este câștigată! Lui Richard nu-i mai rămâne decât să pună punctul pe *i:* dacă Anne poruncește, el este gata - strigă - să-și ia singur viața:

Același braț, ce ți-a răpus amorul
De dragul tău, un mai curat amor
Râpune-va de dragul tău. (I, 2)

Şi iată că Annei ti scapă un strigăt: *De ți-aș citi în suflet!* Da, Anne deja vrea, dorește - dorește să creadă că este femeia pentru care un bărbat poate săvârși din dragoste chiar și crimele cele mai odioase, încă se mai opune, dar acceptă până și inelul lui Richard și nu-i refuză nici speranța. Acceptă tot ce acesta îi cere

Din toată inima; și mult mă bucur
Văzându-te atât de pocăit. (I, 2)

Acceptă și îl privește pe Richard în ochi pentru a zări în ei întreaga Ba minunăție. Richard nici măcar nu a încercat s-o focă pe Anne să se îndrăgostească de el. A făcut-o să se îndrăgostească de ea însăși. Dar în iubirea aceasta a Annei față de Anne s-a făcut pe sine indispensabil.

Richard este un maestru al psihologiei. Shakespeare a avut de la cine să învețe.

A respirat ușurat. Se umflă acum în pene în singurătatea primei 'inie victorii. Chiar dacă *șontorog și-atâta de pocit,* chiar dacă *eu cel*

• <* *nlreg nu-s nici jumate Eduard* (I, 2), pe care l-a ucis, totuși n cucerit-o pe Anne! Este, așadar, cel mai bun! Acest monolog plin de mândrie al lui Richard, în ciuda aparențelor, nu tratează despre nesta- lornicia femeilor; maestrul psihologiei vorbește despre eficiența folo- ■•liii împotriva femeilor a propriilor arme ale acestora - despre efi-

• u lița stimulării celor mai sensibile părți ale feminității. Richard a crezut în iscusința sa. S-a apropiat cu un pas mai mult de autorealizarea compensatoare.

Al doilea mare șlem al său Richard îl pregătește cu extraordinară măiestrie. Recunoaște că a venit timpul distracției: fără nicio legătură cu modelele iluzorii, Richard refuză, în fața lordului primar al Londrei și a orășenilor, preluarea coroanei care i-a fost oferită. Dornic doar de meditație și să-l slujească pe Dumnezeu, intenționează să păstreze tronul pentru micul prinț de Wales. Se lasă îndelung rugat și, cu reticență dozată iscusit, sporește în cei care se roagă de el dorința de a-1 convinge. Când coarda este deja întinsă la maxim, Richard cedează: primește *jugul de aur* (III, 7). Orășenii sunt încântați că au reușit să-l forțeze pe Richard să poarte pe umeri povara puterii. Și n-au decât să se bucure, proștii! Defensiva precis plănuită a prințului nu a dezamăgit - s-a dovedit o șarjă victorioasă.

Richard a ajuns pe culme. Abia acum, adică mult prea târziu, înțelege și Anne care a fost mecanismul seducerii ei, folosit de Richard:

Căci într-o clipă sânul de femeie
Cu vorba lui mieroasă mi-a robit,
Blestemului căzând eu însămi pradă. (IV, 1)

Totuși, Richard a încheiat acest joc. Poate deja să arunce pachetul de cărți. Soția sa Anne, care acum îi este indiferentă așa cum îi sunt toți, a devenit pentru Richard dispensabilă, adică îl incomodează. Cu atât mai mult, cu cât

Se cere să mă-nsor cu-a mea nepoată,
Altcum, ca sticla fragedă mi-e tronul.
Ucid pe frați și-apoi mă-nsor cu ea! (IV, 2)

Pentru a trece la următorul joc, mai întâi trebuie să dea *prin țară zvon că Anne, soția mea, e rău bolnavă.* (IV, 2). E o „boală mortală". Și fulgerătoare - la fel ca voința regelui. Intr-o clipă la fel de scurtă ca amestecatul cărților, Anne, *nevasta mea, a spus tărâmului acesta „noapte bună"* (IV, 3). Jocul se precipită. Ruleta se învârte. Regele trebuie să se grăbească și nu are voie să mai dea înapoi de la orice e nevoie. Acum nu numai că vrea - acum Richard trebuie să-și țeasă mai departe perfida urzeală; altfel, ea îl va sufoca pe rege. Richard este, ca întotdeauna, conștient:

Așa de-adânc în sânge m-am vârât,
încât păcatul șir de păcate trage după el.
Din ochiul meu nu stoarce lacrimi mila. (IV, 2)

A sosit timpul să treacă la al treilea mare șlem cu sânge rece și precizie calculată: reginei Elizabeth, căreia i-a ucis ambii fii, Richard îi cere acum mîna fiicei sale. Gâtuită de ură, Elizabeth reacționează bineînțeles printr-un refuz categoric. Pe Richard acest lucru nu-1 sperie; mișcarea aceasta a fost calculată. O disprețuiește pe Elizabeth, o consideră, pe bună dreptate, o *femeie slabă, fire schimbătoare* (IV, 4). Richard nu știe de fapt că Elizabeth joacă pe două fronturi - este gata să-i dea mâna fiicei sale lui Richmond; e gata să i-o dea oricărui învingător. Richard nu cunoaște acest joc al lui Elizabeth, dar o cunoaște pe regină destul de bine pentru a face o mișcare imparabilă: fiica lui Elizabeth poate salva Anglia.

Iar fără ea, asupra mea veni-vor,
Asupra ta, a țării și a multor Ființe creștinești urgie, moarte,

Prăpăd și deznădjde grea. Doar ea Aceste rele poate să le-abată. (IV, 4)

Nu există altă cale decât prin căsătoria cu regele Richard. Această lovitură este de-a dreptul zdrobitoare, o lovitură de maestru pe plan psihologic: un paravan împins pe neașteptate în fața lui Elizabeth, în spatele căruia se ascunde un scop cinstit, pe altarul căruia regina trebuie să-și sacrifice propria fiică. Şi trebuie să facă acest lucru neapărat, căci... merită. Deoarece, în schimbul acestui mariaj, Richard îi restituie lui Elizabeth prestigiul regal, poziția de mamă și bunică a regilor. Elizabeth îl acceptă pe pețitor. Al treilea mare şlem psihologic al lui Richard s-a înfăptuit. Ultimul.

***

Prin tradiție, persoana lui Richard al IlI-lea a fost învăluită în aura unui demonism de-a dreptul supranatural. Dar dacă am privi mai îndeaproape „marile şlemuri“ psihologice ale regelui și întreaga măies- li ic cu care a urzit intriga, ne-am convinge că Richard își domină antu- mjul nu atât prin demonism, cât prin inteligența sa extraordinară. Mmna lui Richard, prințesa de York, disperată, prezintă astfel viața llului ei:

Grea cazną-am pătimit când te-am născut;
Ai fost copil cu nazuri și arțag;
în școală-ai fost zălud, turbat, sălbatic;
Sumeț, bezmetic, aprig în junie,
Şi crud, viclean și iudă-n anii copți;
Cu cât păreai mai blând, urai mai straşnic. (IV, 4)

Portretul acesta este clar și, chiar dacă e pictat cu fiere, pare nimerit. Din el nu transpare niciun demon. Richard e pur și simplu un ticălos. O canalie de o extraordinară inteligență.

Din fragedă tinerețe a speriat, a stârnit ură și repulsie. Cu mult timp înainte de a trece la luptă fățișă, în ochii reginei Margareta era deja *măcelarul iadului, hâdul, cumplitul Richard (Henric al Vl-lea, partea 3,* V. 5). Dar nu e deloc vorba despre o monstruozitate demonică. Richard este monstruos prin eficiența acțiunilor sale - prin inteligența sa de ticălos extrem, lipsită de orice scrupule.

Este deosebit de important să surprindem perspectiva potrivită. Acest așa-zis demonism al lui Richard înflorește chiar sub ochii noștri, uluiți de denaturarea psihică a canaliei. Este așadar o chestiune de alegere. în schimb, din perspectiva propriei sale epoci, ar fi mai nimerit să vorbim - mai degrabă decât despre denaturarea lui Richard - despre cumularea, despre concentrarea în rege a tuturor trăsăturilor constitutive negative ale omului sau, mai exact, ale politicianului, trăsături deloc surprinzătoare pentru epoca respectivă, ba chiar „firești", însușiri specifice pentru stilul de gândire și acțiune din Anglia vremurilor neamului York. Ceea ce există în Richard și îi sperie pe curteni, conferindu-i monarhului stigmatul satanismului, se naște din îmbinarea extremă în ființa sa a trăsăturilor generale ale personalității și metodelor de comportament. Richard este esența acestor metode și însușiri. Esența răului. Este negru total. Dar negrul este, la urma urmelor, una dintre culorile naturale. Şochează numai atunci când devine unica culoare în care e pictat portretul.

Conspirațiile, intrigile, ticăloșia sunt omniprezente, colcăie la curte peste tot. Aici toată lumea urzește firul acesta cu îndemânare și plăcere. Nu simt însă de la început că Richard ține strâns capătul acestui fir. Nu este un demon. Este un maestru inegalabil în acest meșteşug.

Pe figuranții la fel de ticăloși, de cruzi și nemiloși ca și el, Richard îi prinde în cursă cu măiestrie. La jocul pe care îl joacă cu toții, el este de departe cel mai bun. Prin urmare, este și mai primejdios. Aceasta este singura diferență.

Eu vatăm și eu țip întâi. îndes
în cârca altor inși nedezvelite
Ticăloșii pe care eu le-nsăil. (I, 3)

Spune acestea un maestru desăvârșit, dar categoriile ideatice de care se servește Richard și anturajul său sunt aceleași.

Dată jos de pe tron, regina Margareta e plină de ură față de întreaga curte.

Facă Domnul
Să n-apucați firescu-vă soroc,
Ci să pieriți cu toții de năprasnă! (I, 3)

De altfel, cu toții își unesc forțele pentru a ajuta cerul să împli- nească blestemele Margaretei. Cruzimea și perfidia sunt trăsături care în *Richard al Il-lea* caracterizează nu numai personajele vizibil negative. Oricine poate, minte și joacă pe mai multe fronturi. Chiar și „nobilul" Stanley îl asigură pe Richard că *pricină n-ai să te-ndoiești de mine. Eu n-am trădat și nici nu uoi trăda* (IV, 4) și aproape imediat îi spune omului lui Richmond - *fugi la stăpânul tău: sărută-i mâna din partea mea* (IV, 5). Şi nu e nimic neobișnuit în asta; pur și simplu, așa sunt normele societății și ale epocii.

Când regina Margareta îl insultă pe Richard numindu-1 cel *ce spulberi tihna lumii*! - este doar pură demagogie.

Bineînțeles că Richard este sângeros, la fel ca și rivalii săi - însă Richard nu este cel *ce spulberă tihna lumii,* din simplul motiv că în lumea aceasta adevărata pace pur și simplu nu există. Când Margareta îi urează malițios lui Richard -

Prietenii să-i bănui trădători
Şi fie-ți iude cei mai dragi prieteni! (I, 3)

- suntem tentați să considerăm această urare mai degrabă o diagnoză a situației generale. De altfel, la fel se întâmplă peste tot la curtea engleză. Acest joc al suspiciunilor, conspirațiilor și trădărilor nu îl vizează numai pe Richard - participă la el întreaga societate. La curtea regală toți sunt niște suflete singure. Fiecare este prins în trădare, suspiciuni și alianțe nesigure. Fiecare luptă de unul singur pentru uine împotriva tuturor. Iată-i cum s-au adunat cu toții ca niște câini flămânzi în fața iatacului lui Eduard al IV-lea, aflat pe patul de moarte. Şi ca o haită sălbatică se mușcă unul pe altul. Şi iată cum din nou bătrâna prințesă de York, regina Margareta și Elizabeth își plâng împreună soții și fiii. Sunt învinse și disperate, și cu toate acestea nu |mr deloc mai aproape de sublim și de compasiune nobilă față de n-msinii bărbaților lor. Nişte muieri infame, încrâncenate. Indiferent < me dintre ele latră:

Lihnită sunt de răzbunare - si mă-mbuib văzând-o.
/•••/
Azi eu ți-ntorc dispreţul tău de ieri;
De toți temută ieri - azi cuib al fricii. (IV, 4)

Fiecare dintre cele hei ar fi putut arunca acest lucru în fața celorlalte. Dezamăgirea lor, plină de nefericire și sete de a se hrăni din nenorocirile altora amintește de urletul hienelor. Hohotesc după niște bărbați care, înainte de a muri, s-au mâncat între ei ca porcii. Toți demni unul de celălalt. Lordul Grey va spune, înainte să moară:

Pe prinț ferește-î, Doamne, de-a lor haită.
Cârd blestemat ce sunteți, de vampiri. (III, 3)

Cuvintele lordului Grey se potrivesc oricărei persoane din banda aceasta de aristocrați. Sunt ca niște lipitori însetate, ca niște câini care se mușcă între ei pentru un loc călduros.

Abia cu toată această adunătură în fundal Richard atinge proporțiile cuvenite: este *primus inter pares.* Printre ticăloși asemenea lui, el este cel mai de seamă, având cea mai profundă motivație psihologică, ba chiar existențială, a atitudinii sale.

In întregul ciclu de cronici istorice, *Richard al IlI-lea* ocupă un loc aparte. Contextul dramei *Henric al Vl-lea* îl pune extraordinar de bine în lumină. In *Richard,* Shakespeare este cel mai puțin interesat de j planul cronicăresc, de întregul caleidoscop faptic și de panorame de **j** război caracteristice pentru *Henric al Vl-lea.* Intr-un scurt fragment al j unei singure scene (IV, 4), pe câteva pagini de text, acțiunea traversează I în viteză evenimentele complicate ale unui război care, în realitate, a durat] doi ani. Shakespeare condensează, transformă panorama cronică- | rească într-un bloc compact care devine fundalul adevăratei proble- j matici. Spre deosebire de tabloul istoriei *al fresco* din *Henric al Vl-lea,* t *Richard al IlI-lea* se concentrează pe stratul individual al procesului: dezvăluie peisajul psihologic, mecanismul și motivațiile individului, precum și frincțiile acestuia în sângerosul caleidoscop.

Cu nemaipomenită precizie, Shakespeare țese în *Richard al IlI-lea* urzeala intrigii de curte, construiește un întreg labirint care duce către treptele tronului. Richard, ca un păianjen, țese o rețea de comploturi, intrigi, mistificări, ipocrizii, demagogii, acuzații reciproce, infamii, provocări, jurăminte strâmbe, crime făţişe sau mascate, pentru ca apoi, pe pânza aceasta mustind de sânge, să se cațere în vârf. Privită din această perspectivă, cronica *Richard al IlI-lea* ne apare ca o construcție inegalabilă a mecanismelor intrigii politice și totodată ca una dintre cele mai pătrunzătoare și mai subtile creații psihologice - portretul tensiunilor interioare care împing omul în pânza de păianjen fie ca victimă, fie ca torționar.

Adevărul dezgolit până la piele despre potențiala infamie a sufletului omenesc ne paralizează mai mult decât demonismul supranatural a cărui amenințare este întotdeauna atenuată de conștiința faptului că nu există cu adevărat. Intre anii 1597 și 1622, *Richard al IlI-lea* a avut
șase ediții. Secretul uriașului succes al dramei pare să se ascundă - parțial, cel puțin - în dezvăluirea de către Shakespeare a unui secret nemaipomenit de dureros: straturile cele mai ascunse ale personalității umane. Groaza se joacă de-a v-ați ascunselea cu spectatorul. Adevărul are greutatea unei stânci.

In aparență, putem citi *Richard al IlI-lea* ca esență a machiavelismului și monstruozității acestei metode. Richard însuși sugerează această pistă încă din *Henric al Vl-lea,* unde spune că *și pe sângerosul Machiaveî pot să-l învăț eu multe* (partea 3, III, 2). Dar Richard este perfid. Pista pe care o indică este falsă.

Diferența dintre viziunea asupra statului și conducătorului în *Richard al IlI-lea* și în *Principele* lui Machiavelli este uriașă, iar compararea celor două opere este absolut superficială. Ideea *Principelui*
0 constituie menținerea cu orice metode, chiar dintre cele meii infame și perfide, a ordinii în stat. *Richard al IlI-lea* dezvăluie *mecanismele psihicului* care împing lumea în nebunii de nestăpânit. *Principele* tratează metoda. *Richard al Hî-lea* discută *principiul.*

Lumea din *Richard al 111-lea* e un focar de molimă. în această lume, treptele care conduc spre putere sunt construite din țestele dușmanilor și aliaților. în această lume, toți sunt contaminați de moarte.

Caracteristic este faptul că, în haita dementă a eroilor din *Richard al lll-lea,* o fărâmă de compasiune au mai păstrat doar oamenii simpli, cei mai de rând; chiar dacă ne referim și la cei mai de rând dintre... criminali. Asemenea celor care s-au tocmit să-i ucidă

1 >c cei doi mici prinți:

Cei tocmiți de mine
Pentru această cruntă căsăpire,
[...] Au plâns topiți de milă și alean. (IV, 3)

Numai pe ei, javre parșive din afara haitei de la curte, îi ajung liană la urmă - așa cum s-a întâmplat cu ucigașul plătit al prințului < Inrence - *mustrările de conștiință, culmea milei și teama de damnare* (I, 4). Haita molipsită de moarte și cufundată în demența luptei, haita aflată în cercul direct al puterii a restituit ultimilor dintre ■ ■ntneni - asasinilor mai sănătoși decât cei care i-au tocmit - aceste ui mc de umanitate, care le stânjenesc mișcările.

Participanții direcți la luptele din jurul tronului - acel vals deasupra pmpnstiei în care se învârt Molotov și Berman - își pot permite luxul unui reflex omenesc abia în raport cu pionii din afara tablei de joc.

în clipa când regele Eduard al IV-lea află că, urmare a intențiilor sale anterioare a fost ucis prințul Clarence, în iatac pătrunde lordul Stanley pentru a interveni în favoarea servitorului său, ce își ucisese tovarășul într-o încăierare. Regele izbucnește:

A osândit un frate limba mea Si-aceeasi limbă vrei un rob să ierte?

u

Şi cine m-a rugat să-l cruț?

u

De dragoste frățească, de iubire Au cine mi-a vorbit?

u

Dar când un surugiu, un trepăduș De-al vostru, beat, ucide pângărind Neprețuitul chip al lui Hristos,
Dați în genunchi, cerșind, cerșind iertare:
Iar eu, nedrept, sunt gata să v-o dau.
Dar nimeni pentru frate-meu nu spune,
Nici însumi eu, nerecunoscătorul,
Nu mi-am vorbit de el. (II, 1)

Și cine ar îndrăzni și cine ar vrea să vorbească în numele potențialului adversar? Nonsens. *Nebunia* valsului deasupra prăpastiei a eliminat din joc categoriile *iubirii* și *frăției.* în înfruntări nu e loc pentru milă și conștiință.

Există totuși un fir care leagă ucigașul de rând de cei versați: răsplata. După o clipă de *milă* și *mustrări de conștiință,* ucigașul se scutură imediat de aceste sentimente: La *naiba, uitasem de răsplată - se* lovește în cap. Și odată ce și-a amintit, *conștiința* sa încape din nou *în punga prințului Gloucester* (I, 4). Setea de câștig îi unește pe toți. Singura diferență constă doar în greutatea pungii în care pot răsuna câțiva bănuți sau însăși coroana.

Singura pacoste care se poate abate pe capul omului în lumea aceasta nenorocită încurcându-i serios acțiunile este chiar blestemata de conștiință. Nu *mă mai înhait cu ea; te face laș; nu mai poți fura ceva, acolo, că te și învinuiește; nu mai poți înjura, că teși mustră; nu te mai poți culca cu soața vecinului, că te și dă în vileag: e un drâcușor mironosit care una-două roșește și care se răzvrătește în sufletul omului; îți pune numai bețe-n roate; cândva chiar m-a silit să dau înapoi o pungă de aur pe care o găsisem; calic ajunge cine și-o păstrează; o prigonesc toți din toate târgurile și cetățile ca pe-o primejdie; iar omul care năzuiește să aibă trai bun cată să se bizuie numai pe sine și să se descotorosească de ea.* (I, 4).

Așa trăiesc. Au gonit conștiința, piedica aceea blestemată, și continuă să se cațere; fiecare pe măsura stâncii sale, pe măsura imaginației și orizontului său. Chiar la începutul dramei, Ucigașul de rând dezvăluie cea mai profundă trăsătură a acestei lumi. Fără conștiință, lumii îi lipsește axa universală, pe care ucigașii au înlocuit-o cu setea de auto- creație imediată.

In această mare scenă a confruntării dintre prințul de sânge și ucigașul plătit, Shakespeare aruncă spectatorilor una dintre cele mai crude diagnoze ale sale. înspăimântat, Clarence întreabă: *O, Doamne, cine* ești? Ucigașul îi răspunde imediat: *Un om ca tine* (I, 4). Egali în esență. Au atins esența inumană a umanității.

***

Acesta să fie principiul, atât de inumană să fie ordinea lumii? Sau poate numai nebunia lui Richard face ca ordinea lumii să se preschimbe într-o caricatură fantomatică?

Istoricul Richard al IlI-lea a fost un soldat brav și un politician înțelept. Shakespeare nici nu pune aceste lucruri

la îndoială. Ba dimpotrivă - construiește întreaga dramă pe inteligența diabolică a regelui, pe conștiința acestuia, iar în vârtejul luptei nu-i ascunde iscusința de conducător și vitejia de soldat. Istoricul Richard al IlI-lea a fost un conducător, ca și epoca sa, intransigent și nemilos. Dar personalitatea abisală a acestui rege este, în mare măsură, o tradiție literară. Niciodată nu s-a dovedit faptul că Richard și-a ucis nepoții, soția sau fratele. în timpul domniei Tudorilor - moștenitorii pe linia dinastiei Lancaster - era bine văzută ponegrirea lui Richard din neamul York. Era o pistă importantă. Şi merită să ni-1 amintim, chiar dacă prezentarea lui nu n fost tocmai pe gustul lui Shakespeare. Adversarul lui Richard descinde pe insulă ca un înger al păcii ıм *apărarea legilor sfinte* (V, 3). Richmond este cinstit și smerit. Când roagă în noaptea dinaintea bătăliei, spiritul lui Henric al Vl-lea ••pune despre el că e *virtuos, sfânt;* spiritul lui Buckingham îl asigură

< n *prădații urmași din York se roagă pentru tine; de îngeri fii 11ă/.it,* iar duhul celor doi tineri prinți îi urează: *Să te păzească îngerii i Un cer. Şir lung de regi din tine să purceadă!* (V, 3). Nu e de mirare: Kirhmond este viitorul Henric al VÎI-lea, în linia dreaptă a regilor Imiiicul Elisabetei I, protectoarea lui Shakespeare. Așadar, *per procura,* duhurile prinților uciși de Richard York îi urează domnie *fericită.*

< nlă lingușeală!

Monologul final al lui Richmond reprezintă o apologie a stirpei ift|inei Elisabeta; un corp cu totul străin de viziunea istoriei care iese la iveală din întregul ciclu de cronici istorice; un omagiu care neagă logica generală a pledoariei:

Pe învrăjbiții York și Lancaster,
De cea mai cruntă vrajbă învrăjbiți,
Fă, Doamne, ca Elizabeth și Richmond — Urmași de drept ai vițelor regești —
Acum, prin mila ta, să i înfrățească!
Iar pruncii lor, prin voia ta, să dea Comoara păcii vremilor ce vin,
Cu zile bune și-nsorit belșug!
Abate, Doamne, al trădării paloș De-ar vrea să-ntoarcâ vremi de sânge iar Şi-n râu de sânge Anglia să plângă!
Nu guste pâinea din a țării spice Acel ce pacea țării vrea s-o strice!
Lăuntricul pârjol s-a stins; învins
Iar pacea; ține-o, Doamne, pururi vie! (V, 4)

Putem interpreta aceste fanfare puternice din finalul dramei *Richard al IlI-lea* ca o lumină la capătul tunelului. Insă merită, în același timp, să îl privim brusc pe Shakespeare direct în ochi și, cu siguranță, am putea citi în ei faptul că, asemenea eroilor săi, și el, loial nepoatei lui Richmond, are multe de pierdut sau de câștigat... E o interpretare nemiloasă. Dar mai apropiată totuși de adevăr - de Shakespeare și de lume.

Cu toate că este atât de frecvent invocat, în lumea lui Shakespeare, Dumnezeu nu se grăbește să intervină în avalanșa de infamii ale oamenilor. Decăderea și înălțarea, crima și pedeapsa, totul - iadul și raiul - se înfăptuiesc aici, pe pământ. Ultima noapte a lui Richard este tocmai un exemplu de iad pe pământ. Se înșală Sartre când spune că „iadul sunt ceilalți". Iadul suntem chiar noi înșine. Interiorul nostru. Zăpăcit de viziunea halucinantă a duhurilor, scăldat în sudoare, Richard schelălăie înspăimântat: *O, cugete fricos, ce rău mă chinui*! (V, 3). îngropat în adâncul subconștientului lui Richard, spectrul conștiinței sale își croiește drum la suprafață numai în timpul unui coșmar și doar atunci când simțurile sunt relaxate în fața unor pericole finale. Cleștii psihici care îl zdrobesc pe Richard sunt cu adevărat înfricoșători:

De ce mă tem? De mine? Nu e nimeni.
Richard i-e drag lui Richard. [...]
Sa *fug atunci de mine? Cum de nu:*
Spre-a nu mă răzbuna. Cum, eu asupră-mi?
Dar eu mi-s drag. De ce? De-atâta bine Cât însumi mie însumi mi-am făcut?
Ba nu! De mine mai curând mi-e silă De câte-am săvârșit blestemății

u

Voi plânge-n scrâșnet. Drag nu-s nimănui.
Nu-i om să-i fie milă dacă mor. (V, 3)

Lațul urzit din iubire și ură față de sine însuși îi taie respirația. O ambivalență ucigătoare. în mișcarea ei oscilatoare la suprafață își face loc din nou fundamentul pe care s-a format întreaga personalitate scindată a regelui: *drag nu-s nimănui.* Iată și geneza tragediei. Cea mai profundă tragedie subiectivă a lui Richard. Singura cronică, pe lângă *Richard al II-lea,* în care Shakespeare a folosit în titlu cuvântul *tragedie. Tragedia regelui Richard al IITlea.* Tragedia unui gnom decăzut, care în strălucirea coroanei a întrezărit iluzia compensației. Chiar și un ticălos are dreptul la tragismul istoriei.

Ca specie, *Richard al III-lea* este o cronică dramatică. în esența sa cea mai profundă, *Richard al III-lea* este o

tragedie existențială.

în momentul final, în situația existențială, din străfundul puțului săpat de Richard, revine la suprafață coșmarul conștiinței. Şi regele - ca mai înainte Ucigașul de rând - devine un simplu om. Duhurile care l-au bântuit în noaptea aceea de groază, sfâșiindu-i sufletul bucăți, nu au

0 existență de sine stătătoare. După părerea lui Richmond, sunt un *vis care a prins contur în capul celui adormit* (V, 3), făcându-1 să explodeze.

Când în zori de zi, alb ca varul, Richard se pregătește de luptă, sfâșiat de neliniște interioară, caută pentru prima oară sprijin în afara sa. Cercetează cu frică vremea, tremură, de teamă că cerul înnorat îi prevestește, poate, înfrângerea. Până în ultima clipă îi încurajează pe cavaleri, dar mai presus de orice dorește să dea glas propriei spaime, când strigă cu aroganță înainte de luptă:

Hai, gentilomi, la rostul vostru toți;
Să nu ne-nspaime bâiguieli de vise;
De vorba „conștiință“ se slujesc Doar cei fricoși, scornită ca să-n frâne Pe cei ce-s tari. Legi - spadele ne fie,
Iar conștiinți - a brațului tărie. (V, 3)

Chiar dacă e chinuit de sine însuși peste putință, Richard rămâne

1 i/ină la capăt un cavaler impunător. în bătălia aceea

Neomenești minuni mai face riga,
Primejdia-nfruntând-o-n chip și fel:
Calul i-a fost ucis, luptă pe jos. (V, 4)

Iar când s-a înfăptuit tot, când a sosit momentul să cadă într-o ultimă străfulgerare a conștiinței sale, Richard nu regretă nimic:

Eu viața doar pe-un zar mi-am pus
Şi vreau să-mi cerc norocul până pier. (V, 4)

Așa a trăit. Intr-un joc continuu. Numai așa. Şi la fel a și pierit.

Citatele provin din ediția William Shakespeare, *Richard al IU-lea*, în traducerea lui Dan Duțescu, în: *Opere complete*, 1, București, 1982, p. 475-599.

Afișul

Unei capodopere îi poți trece cu vederea orice. în *Richard al III-lea* suntem dispuși să ignorăm chiar și ditirambul conjunctural. Dar, într-o dramă mediocră, lingușeala trezește dezgust. Iar *Henric al VlII-lea* este - judecând, bineînțeles, după scara de valori shakespeariană - o creație relativ banală, ca să ne exprimăm cu indulgență.

însăși formularea titlului cronicii - singura de tipul acesta din întreg ciclul - este o aluzie la panegiricul din cuprins: *Faimoasa istorie a vieții regelui Henric al VlII-lea.* Aluzia din titlu este, din păcate, pe deplin motivată.

Drama este în mod cert slabă, poate chiar cea mai slabă din întreaga creație a dramaturgului englez. E totuși ceva intenționat, o decizie conștientă, iar înlănțuirea de cusururi care o împovărează rezultă tocmai din teza expusă și din convenția folosită pentru prezentarea ei. Nu e de mirare așadar că, în repetate rânduri, comentatorii operei lui Shakespeare s-au străduit să demonstreze că nu el este autorul dramei. Şi, într-adevăr, piesa este frapant de „neshakespeariană“. O dramă în care fragmente întinse de text au un caracter absolut nedramatic. De exemplu, jumătate din actul IV - întreaga scenă 1, în care nobilii povestesc festivitatea de încoronare a reginei Anne - este
0 narațiune epică. Pentru tabloul *faimoasei istorii a vieții regelui*
1 *lenric al VlII-lea* autorul folosește exclusiv tonuri alb-negru. Fără clarobscur. Un monosemantism și o singularitate a planurilor nemaiîntâlnite în operele lui Shakespeare. Eroii sunt fie buni, fie răi; ca elementele unei construcții transparente, îndeplinesc o funcție negativă sau |K>zitivă. Scopul limitează mijloacele.

In pofida adevărului și logicii, regele Henric al VlII-lea parcă prea utrălucește imaculat. Anne Boleyn este și ea ca un cristal. Cardinalul Wolsey, chiar dacă a pus pe tejghea la vedere toate meritele sale, inteligența și întreagă forță a caracterului, nu poate conta pe niciun strop de simpatie. Nevinovatul lord Buckingham, condamnat la moarte, continuă să-l venereze pe rege și îi urează o viață plină de succese. Regina Kntherine, repudiată de Henric, își păstrează, până la sfârșitul vieții bunătatea exemplară; îl iartă pe Wolsey, îl binecuvântează pe fostul soț.
Un tablou ideal, absolut neverosimil, lipsit de credibilitate. Nişte personaje monodimensionale, plate, surprinzătoare pentru Shakespeare. Ca într-un afiș politic. Deoarece *Henric al VIIIAea* este un veritabil afiș politic.

Din întreaga dramă numai un singur personaj este pus în lumină din două părți, dar nicidecum în decursul acțiunii, ci doar marginal, în polemica personajelor secundare. Este vorba despre cardinalul Wolsey. Regina Katherine îi reproșează că e *fiul falei,* că *mereu nesăturată-i era pofta,* că *voința el și-o prefăcuse-n lege.* Ca replică la acest portret, din care transpare o persoană *ce nu se codea în față să te mintă* și *știa de îndurare doar în clipa când plănuia pierzanii și năpaste,* interlocutorul lui Katherine, Griffith, subliniază că Wolsey, chiar dacă provenea *dintr-o tulpină prea umilă,* totuși:

Din leagăn încă fost-a cărturar;
Cu multă minte, înțelept; vorbirea-i Era strălucitoare și cu miez.
Cu cel ce nu-l iubeau - semeț și aspru,
Cu cei ce-l ascultau - blajin ca vara.
[-]
Căderea îi aduse fericire:
Atunci s-a cunoscut pe sine însuși Şi a înțeles norocul celor mici. (IV, 2)

Argumentele celor doi interlocutori sunt juste și nu se exclud unele *pe* altele. Sunt mai degrabăA niște puncte de reper ce prezintă selectiv caracteristicile cardinalului. In schimb, în acțiune, această complicare interioară a personalității eroului nu îndeplinește nicio funcție dramatică. Personajul și rolul lui de afiș rămân în dramă monodimensionale.

Cardinalul Wolsey a fost fiul unui măcelar de la periferiile Londrei. Un despot care practic a subordonat parlamentul, în chestiunile de politică externă și internă fiind conducătorul de fapt al statului. Liderul terorii totalitare de-a lungul multor ani de domnie a lui Henric al VIH-lea și al consilierilor săi apropiați. Până să-l prezinte ex *post*, în mod obiectiv, discuția în contradictoriu dintre Griffith și Katherine, purtată după moartea cardinalului, Wolsey e conturat încă din prima scenă a dramei într-o singură dimensiune. *Ce viclean și puternic e cardinalul. Ura lui grozavă nu duce lipsă, vrând s-ating-o țintă, de slujitori supuși puterii ei. Gândește-te că e răzbunător.* E drept că *el și-a țesut puterea ca paingul.* Această *javră de casap cu colți de-otravă* (I, 1) e un seif made man. Sub aspectul construirii personajului lui Wolsey, structura de început a piesei este gândită remarcabil - până să-și facă apariția pe scenă, schimbul de păreri care vizează persoana cardinalului îl face pe spectator să aibă deja o atitudine negativă față de acesta. Cu atât mai mult cu cât, încă de la prima apariție, regele Henric trezește simpatia - este cordial cu Katherine, îngrijorat și uluit de impozitele draconice care împovărează umerii supușilor. Regele se prezintă ca un soț sensibil și un conducător grijuliu. Așa că toate ororile și prădăciunile coroanei cad pe umerii cardinalului.

E știut:
Oricine are trecere la rege îndată e trimis de cardinal Cât mai departe

u

Țara îl urăște.

Pe cinstea mea, ar vrea cu toți să-l vadă La zece stânjeni sub pământ. (II, 1)

Şi cu toate că *El știe să-l farmece pe rege* (III, 2), e greu să ne îndoim de faptul că divorțul lui Henric de Katherine - la care regele nici n-a vrut inițial să se gândească - a fost consecința intrigilor mizere ale lui Wolsey. Așadar, e lucru neîndoielnic faptul că

Se pare, cardinalul,

Sau poate cineva din preajma lui,

Voind să o lovească pe regină,

Pe rege îl împinge dinadins Să săvârșească-o faptă nențeleaptâ. (II, 1)

Ba lucmrile stau chiar mai prost de atât. Se pare că nu numai *răutatea* îl mână pe Wolsey de la spate; cauza e cu mult mai complexă și mai josnică:

Iarăși cardinalul!

El se răzbună pe'mpărat, vezi bine,

Că n-a primit, după făgăduință,

Arhiepiscopatul din Toledo. (II, 1)

Așadar, din răzbunare. Şi cu această ocazie iese la iveală un alt *fel ascuns* - încă o friptură pe masa cardinalului: pregătirea terenului pentru căsătoria lui Henric cu *sora regelui francez,* de pe urma căreia poate trage avantaje grase. Nu e o artă, când deja faptele s-au petrecut, aâ răstorni ex *post* proporțiile scurtei polemici în apărarea și acuzarea lui Wolsey purtată de Katherine și Griffith. Şi asta pentru că, oricum, »'« nu mai poate afecta evenimentele anterioare acelui moment. Shakespeare face o voltă demagogică: arătând ce bestie odioasă este i'ordinalul, deformează adevărul despre Henric, care nu era totuși i otuși de puțin un ticălos mai mic.

Dacă până acum fusese un rege vesel și fericit, acum stă *în camera sa muncit de gânduri rele ce-l frământă.* Wolsey l-a convins pe Henric că în ochii bisericii legătura lui nu este validă, așa că acum pe Henric *îl roade cugetul c-a luat nevasta lui frate-său.* Numai scepticii mai suspectează că *l~a prins în mreji altă femeie,* de unde și problemele de cuget. Apologeții susțin - și Shakespeare le ține bucuros isonul - că Wolsey

Sapă-n sufletul Măriei sale

Spre a sădi acolo îndoieli [...] și spaime legate de această-nsu- rătoare. (II, 2)

Chiar dacă ar fi adevărat, adevărat e și faptul că Shakespeare n-avea cum să nu știe că mult timp după moartea lui Wolsey, regele Henric și-a condamnat la moarte două dintre cele șase neveste. Prima dintre ele - Katherine -, pe care Wolsey o ajută să divorțeze de rege - fără îndoială în cei *douăzeci de ani* de căsnicie a ajuns de mii de ori să *se* plictisească de grăsanul desfrânat. Nu meii contează că

Statornic îl iubește

Cum îngerii-l iubesc pe omul bun. (II, 2)

E drept, cândva focosul Henric era atât de ocupat în iatacul lui Katherine, că

Nu *fost-am credincioasă?*

Uitat-am și rugăciunea închinându-i-mă. (III, 1)

Dar cu timpul,

El m-a gonit din patu-i și din suflet.

Eu sunt bătrână, tot ce-i mai pot da

E ascultarea. (III, 1)

Iată motivul! Regina Katherine era mai în vârstă decât Henric cu șase ani. A început să devină plictisitoare. Mai ales atunci când la curte a apărut tânăra și atrăgătoarea Anne. Regele regretă zgomotos că trebuie să se despartă, cu toate că

Regina noastră, Katherine, pe lume i

întâia din desăvârșiri. (II, 4)

Acest lucru nu-1 împiedică să se grăbească în a o învesti pe Anne cu titlul de *marchiză Pembroke și-ți trimite-un dar: din vistieria lui o să primești o mie lire-n fiecare an* (II, 3). Nici atunci când a cucerit-o pe Anne nu se sfiește să o plângă public pe Katherine, căci

Care om în floarea uârstei

Nu suferă amarnic părăsindu-și

Tovarășa de pat atât de dulce?

Dar cugetul, vai, cugetul e-un loc

Atât de gingaș - trebuie s-o las. (II, 2)

Nu și-a tulburat liniștea conștiinței nici atunci când l-a numit pe Thomas Cromwell - cofondatorul spiritual al

Bisericii anglicane - conte de Essex și, în același an 1540, l-a condamnat... la ghilotină fără judecată. Şi nici atunci când le-a dat pe mâna călăului pe cea de-a doua (Anne) și a cincea (Katherine Howard) soție. Un ipocrit pervers. Dar ce rost are să pomenim toate aceste lucruri; mai ales acum când acest fapt ar putea dăuna convenției alb-negru a afișului politic... Pe de altă parte, ar merita să mai menționăm și faptul că Henric a trăit cu adevărat bine cu prima sa soție. Dar și oamenilor cruzi li se întâmplă asta.

Mai bine să ne concentrăm atenția asupra Annei Boleyn; orice am zice despre ea, a fost totuși mama Elisabetei I. Așadar, Anne are într-adevăr o *inimă sensibilă* (II, 3). E o femeie inocentă. O compătimește sincer pe Katherine, pe care regele o părăsise tocmai din pricina ei. Cât despre ea,

Pe *cinstea fecioriei mele, jur:*
N-aș vrea să fiu regină. (II, 3)

Anne, totuși, „se pleacă sub povara datoriei" - se căsătorește cu Henric și va da naștere marii regine a lui Shakespeare. S-ar fi putut găsi oare pentru Elisabeta o mamă mai potrivită decât Anne, ale cărei atribute sufletești sunt ridicate în slăvi de toată curtea și toți afirmă deopotrivă că

N-am văzut nicicând
Obraz mai blând. E-un înger, jur pe viața-mi.
Măria-sa când o va strânge-n brațe,
Va fi stăpân pe-a Indiei comori. (IV, 1)

Nu, asemenea părinți nu-i găsești nici dacă îi cauți cu lumânarea; asemenea părinți ca aceia pictați de Shakespeare pe monoplanul afișului politic. Ce mai bucurie: prințesa nou-născută - cum îl înștiințează pe Henric bătrâna doamnă, prietena reginei - *seamănă cu voi l>recum o vișină cu alta* (V, 1). Emoționat, un cavaler, șeful crainicilor, ii aduce pruncului proaspăt botezat o urare prorocitoare: *O, cerule, m nesfârșita-ți bunătate, dăruiește viață lungă, înfloritoare și de-a pururi fericită înaltei și puternicei prințese a Angliei, Elizabeth* (V, 4).
Iar arhiepiscopul Cranmer formulează un discurs uriaș de cincizeci de versuri, în care prorocește Secolul de aur al Angliei și traiul fericit al supușilor sub sceptrul marii regine. Regele și curtea sunt cuprinși de o euforie de înțeles.

$i totuși, ceva aici începe să stârnească neliniște. Când Shakespeare a scris *Henric al VIII-lea,* regina Hisabeta I nu mai trăia deja de zece ani. Şi atunci la ce bun această apologie? Să fi fost doar un panegiric atât de întârziat? Da’ de unde! Să-l ascultăm mai departe pe arhiepiscopul Cranmer:

Şi pacea va trăi și după ea,
Precum, când moare pasărea măiastră,
Fecioara-phoenix, din cenușa ei Se naște-ndată un moștenitor,
La fel de minunat; așijderi Cerul,
Când o s-o cheme din această vale A plângerii, lăsa-va moștenire Acelui ce s-o naște după ea,
Din sfânta ei cenușă, aceleași daruri;
Iar el, înavuțit de-aceeași faimă,
Precum o stea s-o înălța pe cer,
Lucind statornic. (V, 1)

Acum e totul clar! Acest *moștenitor minunat, înavuțit de-aceeași faimă* care cu *binecuvântarea* Elisabetei I *precum o stea s-o înălța pe cer, lucind statornic* nu e nimeni altcineva decât actualul suveran al lui Shakespeare, regele Iacob I...

E limpede, la premiera unei piese atât de drepte, care ne face să ne dorim a ne întoarce în timp până în vremurile *faimoasei domnii a regelui Henric al VIII-lea,* pentru a aduce un omagiu servil mărețului Iacob I, la premiera unei asemenea piese numai un Hagi Tudose s-ar zgârci cu artificiile. Şi nimeni nu s-a zgârcit. Pe 29 iunie 1613, în timpul spectacolului ultimei piese a lui Shakespeare, ca urmare a unei detunături pe scenă în cinstea regilor Henric al VIII-lea și Iacob I, Teatrul „The Globe"... a ars complet.

Un sumbru joc al hazardului.

Ne îndoim că Juliusz Slowacki cunoștea piesa *Henric al VIII-lea.* Dar chiar dacă ar fi cunoscut-o, nu ar fi trebuit să-l rețină nimic de la a scrie fraza: *Shakespeare, tu ești asemenea unui munte.* Geniilor le putem trece totul cu vederea. Şi *Henric al VIII-lea* nu schimbă deloc situația. Chiar dacă prin acest afiș politic muntele a zămislit un șoarece. Aceste lucruri se întâmplă în propagandă.

Citatele provin din ediția William Shakespeare, *Henric al VIII-lea,* în traducerea lui Dan Grigorescu, p. 447-548, în *Opere complete,* 8, Editura Univers, București, 1990.

Fără șansa de a alege

Pandarus îi povestește Cresidei cum, în palatul din Troia, Elena, tachinându-se cu Troilus, a afirmat spre deliciul curții că, în barba lui de tinerel, abia de are cincizeci și două de fire. Savantul editor și comentator al operelor lui Shakespeare, Lewis Theobald, susține că aici este o greșeală a copistului manuscrisului, căci autorul cu siguranță trebuie să fi scris „cincizeci și una de fire“, fapt care ar demonstra, dincolo de orice îndoială, că

Shakespeare cunoștea numărul fiilor lui Priam, indicat de Homer: cincizeci. Iată și schizofrenia cercetărilor erudite! Ca și cum stabilirea exactă a firelor de păr din barba lui Troilus ar fi putut schimba, chiar și infinitezimal, sensul și dimensiunea ideatică a dramei.

De la bun început, editorii dramei *Troilus și Cresida* au avut probleme destul de serioase cu piesa. A fost concepută între 1600-1602, așadar în pragul perioadei de aur a lui Shakespeare, când dramaturgul a scris marele ciclu de tragedii care i-au dat prilejul de a intra în contact cu misterele istoriei și personalității umane. Prima ediție a lui *Troilus,* scoasă de Quarto, datează din anul 1609. Semn că editorul trebuie să fi avut ceva probleme cu piesa este faptul că ediția colectivă a operelor in-folio din anul 1623 plasează *Troilus și Cresida* între *Henric al VIII-lea,* adică ultima cronică, și *Coriolan* - prima tragedie din serie. Cel mai probabil editorul a avut dificultăți cu clasificarea ca specie a Iui *Troilus* și probabil că de aceea a introdus-o cumva la granița dintre cronicile istorice și tragedii. Ar fi putut s-o publice^ cu aceiași succes între comedii și cronici sau între tragedii și comedii. In orice caz, așa cum pe bună dreptate a procedat editorul, piesa trebuie plasată la granița dintre speciile dramatice și imaginile despre lume. Căci, în esență, *Troilus și Cresida* se află la o asemenea graniță, de unde se răsfrânge asupra tuturor teritoriilor învecinate. Prologul prezintă chestiunea în mod limpede:

Mi-am pus doar straiul povestirii noastre,
Spre-a vă vesti, dragi spectatori, că piesa,
Lăsând în urma ei pornirea certei, începe din mijloc, apoi se țese Precum îi sade bine unei piese.
De v-o plăcea sau nu, s-o spuneți voi;
Bine-i, sau rău, așa e la război.

Principiul dramei a fost expus: nu panorama evenimentelor e importantă, ci încercarea de extragere a esențialului și *adunarea a tot ceea ce* reprezintă nucleul războiului, faptelor, istoriei. A tot ce e *rău sau bun.* Rău sau bun - deopotrivă; nu e deloc vorba de valorizare - este vorba despre înțelegerea unui *principiu.*

Acțiunea piesei *Troilus și Cresida se* desfășoară în vremea *tocmelilor de pace* (IV, 1). Se desfășoară într-o perioadă de suspendare, într-un peisaj al istoriei încremenit pentru o clipă în nemișcare. De aceea, drama are un caracter narativ, lent în acțiune, încet în evoluție și în planul istoriei sau al destinelor umane. Perioada aceasta de suspendare se dovedește potrivită pentru observarea exactă a mecanismelor încremenite pentrn o clipă.

Din consfătuirile ținute atât de Agamemnon, cât și de Priam, reiese nerozia pretextului care generează războiul. Cu claritatea care îi este specifică îl definește foarte nimerit Tersit: *Şi toate acestea din pricina unei târfe și a unui încornorat! Năstrușnic temei pentru dihonie, pizmă și vărsare de sânge! Pecinginea să se abată asupra celor ce-au stârnit toate astea, iar războiul și dezmățul să-i piardă pe toți!* (II, 3) Şi într-adevăr, Elena din *Troilus și Cresida e o* femeie cu creier de găină. Nu face nimic altceva decât să bâiguie despre iubire, flirturi. Nu face nimic altceva decât să vrea să asculte muzică de dragoste; e o idioată care nu înțelege nimic, dar absolut nimic. Şi totuși a fost considerată un motiv suficient.

Interesant e că nici măcar exaltata Casandra nu vede în prorocirile sale mecanisme mai profunde care să nimicească Troia. Până și ea afirmă că *Troia piere* numai fiindcă *Paris, ca o torță, arde toate*, așadar *să plece Elena, căci altfel arde Troia!* (II, 2). E simplu, e prea simplu. E ușor de înțeles că tinerețea impulsivă a lui Troilus îi dictează să considere *onoarea* ca motiv suficient pentru continuarea războiului și punerea statului în pericolul de a fi distrus. Când vine vorba de *onoare și demnitate regală* (II, 2), mucosul își bate joc de argumentele raționale care susțin că, renunțând la Elena, ar elimina primejdia. Dar, o, Doamne, chiar și cei adulți și cu capul pe umeri precum Hector se pronunță de partea lui Troilus. Şi asta pentru că Elena reprezintă doar un pretext, iar orice pretext, oricât ar fi el de mărunt și prostesc, este bun. El poate fi Elena sau poate fi arhiducele Ferdinand pe podul din Sarajevo. Cauza este mereu alta decât pretextul și rezidă mult mai adânc în mecanismele războiului și în legile universale ale istoriei.

Legile procesului istoric nici măcar nu trebuie să fie clare pentru cei care sunt prinși în ițele lor. Pentru oameni, ele nici măcar nu sunt evidente - perspectiva este prea îngustă. Prologul nu se angajează în aprecieri, el doar relatează faptele:

Suntem în Troia. Principi greci trufași,
Cu sânge-albastru clocotind în vine [...]au îndreptat corăbii înțesate [...] jurând să prade Troia,
Căci între zidurile-i tari, Elena,
Răpită soață-a regelui spartan,
Se-alintă-n pat cu Paris, craiul.
De-aici și vrajba.

A

Intr-adevăr, un motiv izbitor de prostesc - fapt de care Shakespeare este deja profund convins după ce I-a citit pe Homer - așadar un motiv de-a dreptul stupid al semeților greci, pentru a aprinde în ei până-ntr-atât dorința de răzbunare și pentru a-i face să jure că vor distruge Troia, scăldând-o și în sângele propriilor cavaleri. De altfel, acești cavaleri se râcâie între ei destul de tare. Agamemnon îi mustră pe greci că, iată, se încheie al șaptelea an de război,

iar ei, ocupați cu propriile discordii, nu au reușit încă să îngenuncheze Troia. Şi conducătorul generalizează:
Căci faptele de arme
Ce-am auzit din moși-strămoși au fost
Supuse *încercării și-nturnate*
Ca unele ce n-au răspuns menirii
Şi straiului ce-l zămislise gândul. (I, 3)

De fapt, aceasta nu e concluzia lui Agamemnon, ci a lui Shakespeare; dramaturgul universalizează acțiunea. Grecii nu prea aveau cum să privească totul dintr-o asemenea perspectivă globală. Erau mult prea prinși în problemele lor mărunte. întreaga consfătuire e consacrată de conducătorii greci rănitului Ahile care, în loc să se lupte, râde în cort cu iubitul său Patroclus, petrecând și bătându-și joc de autoritatea lui Agamemnon. Lucrurile sunt cu atât mai serioase, cu cât atitudinea lui Ahile amenință ierarhia naturală a statului ca piramidă a puterii încununată de persoana regelui și provoacă o relaxare a motivației în interiorul grecilor. Consiliul Coroanei are neîndoielnic dreptate, dar nu trezește cu această ocazie nici simpatie, nici respect prea mare. Conducătorii sunt înfumurați, bombastici, perorează necontenit discursuri retorice. Scena consfătuirii, alcătuită în esență dintr-o serie de relatări și argumentări, are un caracter absolut nedra- inație. Servește la strângerea intrigii politice. Din Troia tocmai sosește Lneas care, în numele lui Hector, îl cheamă la luptă pe cel mai brav dintre greci, iar iscusitul Ulise împreună cu Nestor încearcă să valorifice acest fapt și, în loc de Ahile - care părea alegerea cea mai evidentă - n-l trimită în luptă împotriva lui Hector pe neghiobul Ajax; dacă va

Iubirea și războiul. Două dimensiuni ale împlinirii sinelui - două intemperii ireconciliabile.

In pragul acțiunii, iubirea lui Troilus pentru Cresida - încă neîmplinită, încă intențională - are un caracter de mimoză: e sensibilă, sentimentală și afectată. Din cauza acestei iubiri, *suspinul îmi despică-n două pieptul.* Tânărul e cuprins de tristețe, e sufocat de suspine și de presimțirea că în iubire

Jalea-ascunsă în surâs fățarnic
E râs schimbat de soartă-n plâns amarnic. (I, 1)

în pragul acțiunii, Troilus schițează opoziția dintre iubire și război ca un îndrăgostit banal, sentimental, dar în curând se va remarca ca un tânăr care nu e deloc nătâng. Ba chiar e mai profund decât a lăsat să se-ntrevadă după primele sale suspine; e capabil să surprindă absurdul războiului care se desfășoară, fie și în numele celei mai desăvârșite dintre femei:

Nebuni - și voi, și ei! [...]
Eu n-o să lupt pentru-n temei nerod -
E mult prea șubred să-mi îndemne spada. (I, 1)

Shakespeare este șmecher. Şi nemilos. încă de la bun început îl pune pe Troilus să observe limpede opoziția dintre războiul sângeros *pentr-un temei nerod* ca prostuța Elena și idealul prințului - Cresida, care pentru el reprezintă întruchiparea frumuseții și a virtuții. Cu cât e exaltarea mai mare, cu atât îi va fi dat lui Troilus să se prăbușească mai jos - în planul realității.

Cresida are șanse mai mari în duelul cu brutalitatea vieții. Este mai aproape de pământ. Simte mai bine decât iubitul ei regulile jocului. Cresida are instinctul jocului, instinctul de femeie. încă de la debutul acțiunii împreună cu Pândarus îi urmărește pe troienii care se întorc de la luptă. Vicleanul Pandarus îi laudă nepoatei sale atributele lui Troilus. Dar când acesta își face apariția, Cresida are o singură întrebare: *Cine e amărâtul acela care de-abia se târăște?* (I, 2) Cresida a început deja jocul. încă nu a aflat regulile acestui joc, dar deja le intuiește - un joc a cărui miză o constituie un bărbat; jocul cu un bărbat - în esență, un joc a cărui miză o reprezintă propria persoană, propriul loc, valoare și statut. Cu atât mai mult reprezintă doar un joc, cu cât Cresida este, la urma urmelor, fascinată de Troilus:

0/ *Troilus e de mii de ori mai bun,*
Decât l-a zugrăvit, dar eu n-o spun. (I, 2)

Dar jocul este joc și are legile sale. îndrăgostita Cresida nu-și pierde sângele rece și simțul rațiunii. Așa că spune:

Cât e curtată, e un înger fata;
Câștigu-i pierdere; în luptă-i plata.
Iubitele să știe: pe-un bărbat
L-atrage tot ce nu e câștigat.
Nu-i dragoste mai dulce ca aceea
Ce-o însoțește cu dorinți femeia!
Şi-atunci, e bine să luăm aminte:
Ai - poruncești; nu ai - te rogi fierbinte. (I, 2)

Deoarece Cresida știe foarte bine că

Deși mi-e sufletul plin de iubire,

Ea nu se va trăda nici în privire. (I, 2)

întrebare: e acesta un joc cinstit? - nu are niciun sens. într-un joc contează numai regulile și eficiența lor. Se pare că nu numai în dragoste Cresida are șanse mai mari decât ale iubitului ei de a evita eșecul. Căci nu etica decide asupra acestor șanse, ci arta de a te adapta.

Dar și sfera intimității are propriile reguli pe care nu le eludezi doar prin iscusință. Pândarus îi aranjează nepoatei sale și lui Troilus o întâlnire care trebuie să le aducă împlinirea. Dezmățatul unchi se străduiește să fie prezent peste tot, cu ochii salivându-i lubric. Tinerii nu cad în plasa întinsă de el. Amândoi sunt brusc speriați, tensionați. Şi totodată cuprinși de tremur. Probabil că sunt mai emoționați de curiozitate decât de dorință. Curiozitatea, funcție a imaginației, este un mecanism mai puternic decât funcția simțurilor... E adevărat că ne face Inși curiozitatea, dar totodată curiozitatea este și ucigașul fricii.

Tinerii surprind. Cei mai în vârstă sunt adeseori uimiți de înțelepciunea și conștiența tinerilor. Cresida și Troilus nu au cunoscut încă iubirea, și-au imaginat-o abia, și cu toate acestea deja surprind prin modul cum conștientizează lucrurile și chestiunea sexului. Nu a iubirii, n sexului. Să-i ascultăm...

TkOILUS:

în dragoste, scumpa mea, monstruozitatea stă în aceea că voința n-are hotar, iar înfăptuirea e nemărginită; că dorința <• nesfârșită, iar fapta - roaba îngrădirii.

CRESIDA:

Se *spune că îndrăgostiții jură că vor face mai multe decât mint în stare, și, totuși, tăinuiesc puteri pe care nu le folosesc niciodată; făgăduiesc cât zece și nu îndeplinesc nici a zecea parte din cât ar putea face unul singur.* [...]

TROILUS:

[...] *Prețuiește-mă numai după fapte, laudă-mă numai după încercările ce-mi sunt date.* (III, 3)

Nu e prea rău pentru o fecioară și un tinerel sentimental. Şi totuși, fără o fărâmă de cunoaștere se poate oare naște curiozitatea?... Odată ce înfelegem deja conștiența sexuală a lui Troilus și a Cresidei, începutul dialogului dintre tinerii stânjeniți de univocul situației, dar dornici să devină un singur trup, încep să gâfâie de senzualitate sub camuflajul cuvintelor.

CRESIDA:

Vrei să poftești, alteță, înăuntru?

TROILUS:

O, Cresida, de când îmi doream să fiu aici... (III, 2)

Dar nu există în acest fragment nicio prevestire a gimnasticii insensibile de alcov. Troilus și Cresida își declară iubirea cu cea mai adâncă credință și emoție și-și jură credință. încă nu conștientizează - încă nu cunosc consecințele acestor legăminte.

„Ca Troilus credincios“, poemul

II va sfinți și-ncununa. (III, 2)

Nici Cresida nu se lasă mai prejos: *Eu de-oi trăda,* fie ca ocara cea mai mare a timpurilor să sune astfel: *„E falsâ-asemenea Cresidei“!* Şi-au spus multe. Prea multe.

Este foarte frumoasă scena dintre iubiți din dimineața când s-au trezit după prima lor noapte de dragoste. Dacă o citim în contextul dialogului de seară dintre Troilus și Cresida, înaintea nopții de împlinire, această scenă ne apare pe fundalul întregii opere shakespeariene ca una dintre cele mai profunde afirmații ale îmbătării simțurilor și trupului, un omagiu adus eroticului - zeului care trezește în om plenitudinea înnobilării amoroase. înaintea acestei nopți, din gura lor curgea retorica șuvoaie, erau încorsetați în convenții și formule banale, jonglând cu ambiguități picante; în zori, după noaptea împlinirii, Troilus și Cresida stau unul în fața celuilalt dezgoliți. Deschiși și descoperiți în egală măsură. Noaptea aceasta i-a făcut să se topească unul în celălalt; într-o relație împlinită, înfăptuită, iubirea și lirismul au devenit frumoase și simple ca atingerea. Această scenă reprezintă un mare omagiu adus sexului - zeul care trezește în om plenitudinea iubirii. Un elogiu sensibil și înțelept nu al flirturilor și dulcegăriilor platonice, nici al tensiunii dorințelor neînfrânate, ci o plecăciune făcută comuniunii depline dintre doi oameni. Abia după consumarea actului se va ști dacă a fost iubire adevărată sau un act sexual. Dorința trupească o poți satisface destul de simplu. Iubirea este o sete de nestăvilit - setea de iubire. Setea de comuniune.

Abia acum, în zorii zilei, Cresida îi spune lui Troilus *iubitul meu, stăpânul meu* (IV, 2). Abia acum ar putea și Troilus să spună: iubita mea, stăpâna mea. Şi-au cedat controlul unul celuilalt. Nu, niciunul dintre ei nu a renunțat la propria integritate: ei au sporit-o, transformând-o într-o integritate comună.

Dar războiul se strecoară chiar și în așternutul îndrăgostiților. Nu are niciun respect pentru intimitatea oamenilor. Nici în dragoste nu poți fi liber, când și iubirea e robită. Forțe supraindividuale nimicesc dreptul individului de a lua hotărâri de unul singur. Luându-i acest drept, îl privează. Troilus și Cresida se iubesc pe câmpul de luptă - pentru ei e o luptă pierdută. Hotărârile referitoare la viitorul îndrăgostiților au fost luate în tabăra greacă: tatăl Cresidei, care rămăsese în slujba grecilor, preotul troian Calchas, cere eliberarea prizonierului Antenor în

schimbul fiicei sale. Nu avem motive să nu-1 credem pe Calchas: îi e dor de fiica sa și dorește să o aducă pe Cresida în tabăra grecilor. Dar nici nu are de ce să se amăgească că simțămintele sale paterne vor influența decizia conducătorilor. Regulile politicii și ale tăzboiului nu au legătură cu sfera sentimentelor. Pandarus afirmă că predarea Cresidei grecilor îl va distruge pe Troilus: *Asta înseamnă moartea lui, pieirea lui* (IV, 2). Se înșală bătrânul; lumea nu este atât de milostivă, încât să scurteze chinurile celor care suferă. Suferința nu ucide - suferința te călește.

Cei ce și arată rana la răspântii
Sunt vrednici de ocară. (IV, 5)

Este frapantă luciditatea lui Troilus care, într-o scurtă străfulge- i are, a înțeles că legile războiului și ale politicii sunt deasupra dreptului omului de a săvârși alegeri individuale. La aflarea veștii că iubita lui,
(fresida, va fi dată grecilor, prima reacție a lui Troilus nu e disperarea neagră, ci întrebarea la obiect: *S-a hotărât astfel?* (IV, 2). Cresida teacționează altfel: O, *zei nemuritori! N-am să mă duc!* (IV, 2). Și lemeia trezită în noaptea aceea în Cresida suferă în zorii zilei care se i mpă prima sa înfrângere. Nu are voie să se îndoiască de adevărul •i-ntimentelor ei. Cresida este în momentul acela sinceră. La greci, liădându-1 pe Troilus pentru Diomede, va fi la fel de sinceră. Nesta- I' n nicia sentimentelor feminine nu neagă firea și nu contravine since- illntii lor.

Troilus, conștient de neputința față de regulile supreme, la despărțire are o singură rugăminte față de iubita sa: *Fii doar credincioasă. O, ceruri!* — se revoltă Cresida. — *Crezi că nu voi fi?Nu te-ndoi.* (IV, 4). Și va rămâne fidelă. Fidelă față de propria persoană. Oare nu este aceasta fidelitatea supremă?... Măcar de data aceasta îl putem crede pe Pandarus când îl asigură, în felul său, pe Troilus: *Femeile din neamul nostru, cu toate că nu se lasă cucerite cu una, cu două, sunt foarte statornice după ce-au fost câștigate - adevărați scai, crede-mă; se prind cu nădejde de locul unde sunt aruncate.* (III, 2). în orice caz, îi putem da crezare măcar în privința comparației cu scaiul. Nepoata lui reușește să se agațe ca scaiul acolo unde e aruncată de soartă... Agerul Ulise este primul care citește personalitatea Cresidei: *Ii cântă oricărui bărbat la prima vedere* (V, 2). E adevărat; dar oare Ulise e totuși drept atunci când spune că:

în ea vorbește ochiul, fața, buza,
Chiar și piciorul; duhul desfrânării Mijește-n orice mădular și gest. [...]
Să nu uităm; asemenea ființe Alunecă la cel dintâi prilej,
Sunt fiice ale poftei. (IV, 5)

Nu, în mod cert Ulise e prea dur. Poți acuza de dezmăț o femeie care prin natura ei e ca scaiul? Oare putem judeca oamenii în funcție de natura lor? E ca și cum ai acuza lupul de colții săi ascuțiți și pisica în martie s-o blamezi că intră în călduri.

Rafinată din fire, dovadă fiind dialogul dintre ea și Troilus dinaintea primei lor nopți de amor, în noaptea aceea învăluită în erotism, în Cresida a înflorit biologia pură, a înflorit sexul. La începutul întâlnirii amoroase cu Diomede - *Mă-ndemni la nebunii, elen mieros* (V, 2), șoptește ea, deși nu atât el, cât ea este cea care îndeamnă la nebunii fără jenă. Ațâță, întărâtă, din nou pare să scape printre degete. Ca mai înainte cu Troilus, acum și cu Diomedes Cresida poartă același joc erotic. Ea este cea care provoacă acest joc, ea este cea care îl face pe *demonul desfrâului, cu pântecele lui gras și cu degetele sale cărnoase* să îi *gâdile pe amândoi* (V, 2), după cum nimerit comentează Tersit. Cresida are talent - este desăvârșită în jocul acesta - pan- sexualismul ei frizează perversitatea sublimată. îi oferă lui Diomedes și primește, ispitește, îi scapă printre degete, din nou îi oferă lui Diomedes... suvenirul primit de la Troilus. E adevărat, în gestul acesta de-a dreptul simbolic simțim o fărâmă de regret și de mustrări de conștiință, dar - poate tocmai datorită acestora - există în gestul acesta mai degrabă imbold pervers. Sensul jocului Cresidei îl cuprinde într-o singură frază Tersit: *Dar ce nu-ți place ție, mă-ncântă cel mai mult.* Așadar,

Cu bine! Ah, Troilus,
Adio! Doar un ochi te mai zărește,
Căci inima prin celălalt privește.
Biete femei! (V, 2)

Tersit mai aruncă o invectivă: *e-o curtezană.* Da, e o calomnie, deoarece Cresida nu face speculă cu propria persoană, nu-și siluiește propria natură. Ba dimpotrivă: Cresida rămâne fidelă naturii sale. Nu Cresida preacurvește; războiul face lumea să preacurvească. Războiul e cel care mătură emoțiile subtile și nimicește nobilul cod de legi. Războiul e cel care dezlănțuie intemperiile. Și abia aici are Tersit dreptate: *Dezmăț! Dezmăț! — veșnic războaie și dezmăț: altceva nimic nu mai are trecere* (V, 2). Natura războiului și natura târfei sunt două oglinzi opuse una alteia în care se reflectă totuși unul și același principiu, aceeași rapacitate a orgasmului victoriei. Și etica? Aceasta ține de cu totul alte categorii de fenomene. Și nu are nimic în comun cu dezmățul războiului și dezmățul naturii.

Solii au sosit la casa Cresidei pentru a o duce la tabăra grecilor direct din alcovul dragostei. Războiul e cel care a ucis puritatea Cresidei. Iar cea mai mare infamie, cea mai mare cruzime a războiului și politicii rezidă în faptul că subjugă pe oricine care se găsește în cercul său de influență.

Cumplită este deznădejdea lui Troilus când războiul îi smulge din brațe femeia iubită. Dar nu-i răpește și

rațiunea - Troilus știe că

Nu e scăpare
Aista e ce mi-a hărăzit soarta amară. (IV, 1)

Iată: *voința sorții*! Cum mai pot fi oamenii învinuiți când voința lor, onoarea și natura sunt măcinate de angrenaje supraindividuale - numite de Troilus soartă sau predestinare. Așa cum acum, soarta o dă pe Cresida în mâinile grecilor, așa și mai înainte soarta a făcut din tatăl ei un trădător. Căci Calchas - trimis de Priam la oracolul din Delfi pentru a afla de viitorul războiului - a primit de la Apollo ordin să treacă de partea grecilor. Mai putem să vorbim despre trădare când omului nici măcar nu-i este lăsată libertatea alegerii? Shakespeare evită să răspundă la această întrebare. Şi asta fiindcă înțelege mult prea bine mecanismul captivității supraindividuale.

Deasupra experienței bătrâneții, deasupra mocirlei dezmățului și chiar și deasupra iubirii tinerești plutește mereu aceeași umbră:

NESTOR:
Omul se-ncearcă pe vreme rea; când marea-i potolită,
Nu-nfruntă zeci de șubrede corăbii? (I, 3)

PANDARUS:
Ei, dar zeii veghează de acolo de sus: timpul va ajuta sau va curma. (I, 2)

TROILUS:
Iubit-a fost, iubea; iubită e, iubește;
Dar soarta cu iubire se hrănește. (IV, 5)

Toți stau în umbra sorții. Toți sunt prinși în caruselul predestinărilor: politicii, războiului, istoriei.

Pe perioada armistițiului, totul a amuțit. Timpul și-a oprit curgerea. Acțiunea primelor două acte se derulează lent. Idila dintre Troilus și Cresida abia dacă s-a închegat; troienii se sfătuiesc ce să facă în privința Elenei; grecii îi întărâtă pe Ahile și Ajax unul împotriva celuilalt și îi împing la lupta cu Hector. Şi cam atât; distracții de curte, manifestații retorice, ospețe, procesiuni și complimente. *Troilus și Cresida* are o construcție foarte atipică pentru Shakespeare. Primele patru acte în întregime sunt parcă o introducere uriașă, pentru ca abia în actul al V-lea toate firele să se împletească într-o urzeală cu semnificație profundă: în acest război cei cinstiți și drepți cad - câștigă infamii, nerozii și perfizii. Cade vechea Troie, câștigă barbara Grecie. Acesta este - de altfel, nu numai în acest război - principiul și ritmul. Ritmul istoriei.

La fel se întâmplă și în *Henric al V-lea*. Pur și simplu așa stau lucrurile. Formele mature, nobile ale culturii intră în declin. Sunt distruse și călcate în picioare, dar din ele cresc noi formațiuni, încă sălbatice și lipsite de rafinament. Vitalismul primitiv reprezintă timpul potenței juvenile. Ruinele palatelor și templelor din Troia sunt străbătute de atleții greci. Trece timpul oricărei Troia, atunci când sosește vremea urmașului ei. Moartea și nașterea sunt întotdeauna o luptă și un chin.

în mine poți citi ca într-o carte.
Dar eu cuprind mai mult decât pricepi. (IV, 5)

Desigur, Hector are dreptate - există în el mult mai mult decât poate Ahile să-nțeleagă. De altfel, acesta nici nu încearcă să citească din cartea numită Hector - e un analfabet. Dar asta nu schimbă cu nimic lucrurile. Grecul îl ucide pe troian. Nu înțelege multe, dar este deja suficient de puternic - forța irațională a formațiunii succesoare. Tersit nu se înșală: *grecii încep să ridice în slăvi barbaria, iar politica se bucură de un prost renume* (V, 4). Securea mojicului e mai grea decât pana unui politician subtil. în pragul apocalipsei universului său de valori, pe 18 septembrie 1939, lui Witkacy[19] [20] nu i-a mai rămas decât un singur lucru de făcut: să-și taie venele.

După armistițiu, după acest moment de respiro, în actul al V-lea timpul își reia curgerea într-un ritm amețitor. Sunt suficiente doar câteva scene pentru a se dezvălui totul. Hidoșenia adevărului gol-goluț sare în ochi. Ahile, care zbiera despre onoare și mândrie, se dovedește un ucigaș nemernic:

în jurul meu vă strângeți, mirmidoni.
Dați ascultare. [...]
Iar când îl vom găsi pe crudul Hector,
Şă faceți cerc cu armele în juru-i,
înverșunați în săvârșirea faptei. (V, 7)

Ahile cu mirmidonii se năpustesc asupra lui Hector când acesta a rămas deja *neînarmat* (V, 8). Cât mai cântărește onoarea în ochii unor primitivi stăpâniți de brutalitate barbară - *Pe el, băieți, loviți! Acesta-i omul!* - urlă

---

[19] Stanistaw Ignacy Witkiewicz, cunoscut sub numele de Witkacy (1885-1939), pictor, fotograf, scriitor, dramaturg (precursor al dramaturgiei absurde) şi filosof polonez. Un artist complex, genial, care şi-a depăşit cu mult epoca, vizionar, inadaptat, cunoscut de contemporanii săi mai ales pentru extravaganţele sale. Posteritatea i-a restituit locul de drept în rândul marilor creatori polonezi, fiind foarte apreciat pentru piesele sale de teatru. A rămas totodată cunoscut pentru formularea teoriei formei pure şi a trăirilor 20 îetafizice în artă şi teatru. în limba română, dintre operele sale au apărut S. I. Witkiewicz, *Teatru,* Editura Unitext, Bucureşti, 1998, şi *Gyubal Wahazar sau în labirinturile nonsensului,* Editura ALL, Bucureşti, 1998, ambele în traducerea Olgăi Zaicik. (N. *tr.)*

Ahile. Acest măcelar e demn de tot dispreţul. Dar este totodată şi eficient. Şi atunci, în ce categorie l-am putea socoti demn de dispreţ? Profanează trupul lui Hector, îl agaţă triumfal de spatele carului său de luptă. Agamemnon priveşte situaţia cu luciditate:

De-i moartea lui [a lui Hector] un semn de sus ivit,
A noastră-i Troia, lupta s-a sfârşit. (V, 9)

Şi cine ar putea spune că Agamamnon nu are dreptate?...

Troilus a pierdut în lupta cu Diomedes. Calul i-a fost luat de cel care mai devreme i-a luat iubita. Normele cinstei, iubirii, credinţei au fost puse de Troilus mai presus de legile războiului. Aşa că a trebuit să piardă. După eşecul principiilor, Troilus se aruncă în iureşul luptei *de-ar fi* sd *pun în joc chiar viaţa mea*! (V, 6). Nu se teme - va pieri. Nu astăzi, dar va pieri cu siguranţă. Cade la fel de anacronic ca şi Troia, pe ruinele căreia grecul barbar fecundează prizonierele de război troiene. Nemuritoare se dovedesc doar biologia şi istoria. Ritmul lor nu este tulburat, nu cunoaşte frica - mereu se găseşte un suflet să fie siluit de un barbar.

în *Iliada,* Homer îl pomeneşte pe Troilus când acesta deja murise. După *Poveştile cipriote,* lui Troilus, pe atunci un flăcău lipsit de apărare, Ahile i-ar fi retezat capul încă din primii ani de război. In schimb, după Boccaccio, în poemul său *Filostrat* din anul 1339, lucrurile erau prezentate ca în opera lui Shakespeare. Singura diferenţă era că, după trădarea Cresidei, cunoscută la Boccaccio sub numele de Criseida, acesta încheie povestea mult mai simplu: conform convenţiei medievale a cavalerismului, Troilus caută uitarea în moarte şi o găseşte în lupta cu Ahile. Shakespeare este mai crud - îi porunceşte lui Troilus să piardă tot ce are şi... să rămână în viaţă. Shakespeare nu cunoaşte soluţiile simple.

Şi s-a înfăptuit. Pe câmpul de luptă pustiu mai rămâne numai Pândarus. Singur. Dezmăţaţii rămân mereu. Nemuritori.

Cresida a spus despre unchiul ei:

Ah, unchi nesuferit, răutăcios!
întâi mă-ndemni, apoi îţi râzi de mine. (IV, 2)

Da, Pandarus nu are nimic de-a face cu cinstea şi se va descurca de minune în Grecia. Până în clipa când grecii, în caruselul istoriei, nu vor lua locul troienilor. Şi atunci Pandarus îi va trăda pentru romani. Cândva îi va trăda şi pe romani - pentru germani. *De ce oare,* — se întreabă bătrânul perfid - *strădaniile noastre sunt atât de preţuite, iar rodul lor e-atât de urât*? (V, 10) Bătrânul corupt este amărât. Dar nu-şi pierde speranţa. Chiar dacă e dispreţuit, faptele lui au mereu căutare. în bordelul istoriei, într-un bârlog indecent, în care mojicul îşi ucide adversarul şi, siluindu-i femeia, dă naştere la o nouă epocă, dezmăţatul bătrân este o moaşă fără moarte.

Troilus şi Cresida este o piesă despre ritmul istoriei. Şi totodată, o piesă despre misterele personalităţii umane feminine şi masculine. Deoarece *Troilus şi Cresida* este o piesă despre o relaţie mai profundă şi mai durabilă, inseparabilă - este o piesă despre forma omului şi forma dragostei sale care se naşte în creuzetul inuman al istoriei.

Troilus şi Cresida nu este o cronică istorică, căci nu relatează fapte de istorie, ci pune în discuţie principii. *Troilus şi Cresida* nu este o comedie, căci chiar dacă eroii săi sunt, în vânzoleala ei, de-a dreptul ridicoli, sensul general nu e totuşi unul vesel. *Troilus şi Cresida* nu este o tragedie, căci nu există tragism acolo unde nu există şansa de a alege.

Citatele provin din ediţia William Shakespeare, *Troilus şi Cresida,* în traducerea lui Leon O. Leviţchi, p. 5-105, în *Opere complete,* 6, Editura Univers, Bucureşti, 1987.

Capcanele democraţiei

Acţiunea începe de la o mare forfotă: *Roma. O stradă. Apare o ceată de răsculaţi cu ciomege, măciuci şi alte arme în mâini* (I, 1). Shakespeare rareori deschide acţiunea în asemenea forţă. Şi niciodată până acum acţiunea nu a mai fost deschisă de gloată. Mai mult decât atât: niciodată Shakespeare nu a mai făcut, într-o asemenea măsură, din plebe protagonistul unei piese. Numai în *Coriolan se* întâmplă acest lucru.

ÎNTÂIUL CETĂŢEAN:

Sunteţi hotărâţi să vă daţi viaţa mai bine decât să crăpaţi de foame?

TOŢI CETĂŢENII:

Suntem hotărâţi! Suntem hotărâţi!

ÎNTÂIUL CETĂŢEAN:

Aflaţi mai întâi că cel mai mare duşman al poporului este Caius Marcius. [...] Să-l ucidem, şi o să cumpărăm grâul cu preţul hotărât de noi. (I, 1)

Şi astfel, încă de la primele replici ale piesei, problema pusă în discuţie de *Coriolan* a fost întru totul expusă: mulţimea împotriva individualităţii sfidătoare. Plebea şi aristocratul. Ciocnirea maselor cu individualitatea.

Legendarul Gnaeus Marcius Coriolanus, un patrician roman djn secolele VW î.Hr., a fost cuceritorul cetăţii Corioli, din Volscia. în timpul marii foamete din Roma acelei vremi, el a început negocierile cu cetăţenii liberi: a cerut să fie oprită împărţirea grânelor până când plebea nu va renunţa la instituţia tribunatului poporului. Izgonit din

cauza aceasta din Roma, din mândru și răzbunător, va trece de partea volscilor. în urma unui război triumfător, Coriolan ajunge cu trupele dușmane până la porțile Romei. La rugămintea mamei și a soției este de acord să cruțe orașul și să înceapă negocierile de pace. Volscii consideră acest fapt o dovadă de trădare și în anul 491 î.Hr. îl ucid pe Coriolan. Şi tradiția antică se oprește aici.

Shakespeare a scris *Coriolan* între 1607-1608. Este, așadar, o piesă târzie - o piesă de „după". După triumful și înfrângerea lui Shakespeare. După perioada de apogeu a artistului și după ce a cunoscut principiul revoluțiilor corpurilor terestre - regulile istoriei și politicii care privează omul de orice iluzii.

Soarta legendarului Coriolan se regăsește întocmai în acțiunea dramei lui Shakespeare. Desfășurarea evenimențială este aceeași. Numai *mesajul* care rezultă din fapte este la Shakespeare mult mai bogat și mai profund decât cel din anecdota istorică. La Shakespeare avem un aristocrat care disprețuiește mulțimea, fiind adeptul unei guvernări cu mână de fier, adept al dictaturii elitelor, avem totodată și democrația care își apără drepturile. Iată care-i sunt partenerii. In portretele lui Shakespeare, ambele fațete ale conflictului au trăsături destul de monstruoase. Tragedia *Coriolan* nu are un erou pozitiv. Şi nici măcar nu are nevoie de unul - ba chiar mai mult de atât: nici nu poate avea unul. Căci *Coriolan* nu este tragedia unui erou. *Coriolan* este o tragedie supraindividuală - este viziunea tragică a istoriei sau, mai exact: este o tragedie a sistemului de stat, a oricărui sistem.

Norodul e necugetat și lipsit de voință. Orice conducător poate lua hățurile în mâini și, când o va face, doar de el va depinde dacă va purta mulțimea spre fapte chibzuite sau spre pieire. Această masă de oameni, poporul roman, își alege propriii tribuni, dar aleșii nu mai acționează ținând cont de popor, ci mânați de propria lor voință. Poporul nu deține niciodată puterea, căci prin natura sa nu este capabil să exercite puterea. Puterea poporului e întotdeauna doar aparentă - întotdeauna constituie, de fapt, puterea tribunilor ei. Iar aceștia pot fi cei mai periculoși. Mai ales cei mărunți, furioși, gâtuiți de complexe și ambiții. Cei mediocri. Mulțimea își alege „reprezentanții", adică mediocrii - persoane care nu îi hrănesc invidia și care, simbolizând aceeași scară de valori ca și cei ce i-au ales, trezesc în felul acesta încredere. Şi tocmai acestea sunt străduțele înfundate ale democrației. Paradoxul ei fundamental. Pe lângă paradoxul democrației, al doilea ca importanță a consecințelor - marcat de un tragism particular - este dat de faptul că majoritatea nu are niciodată dreptate, deoarece întotdeauna mulțimea e formată mai mult din nerozi decât din înțelepți.

Nerozia, șiretlicurile și predispoziția spre minciună și lașitate reprezintă însușirile principale, trăsăturile constitutive ale poporului în portretul pictat de Shakespeare. Ațâțată de tribuni, plebea l-a izgonit pe Coriolan din Roma. Când acesta, în dorința sa de răzbunare, se apropie în fruntea volscilor de porțile Cetății Eterne, plebeii încep să susțină că deși *ne-am pronunțat de bunăvoie pentru surghiunirea lui, lucrul s-a întâmplat fără voia noastră* (IV, 6). Nu, poporul nu e ticălos. E pur și simplu nerod și lipsit de voință. Așa cum mai devreme plebeii s-au pronunțat Ia unison și cu convingere pentru surghiunirea lui Coriolan, tot așa și acum sunt sinceri atunci când șoptesc: *Totdeauna am spus: „Rău am făcut când l-am surghiunit! [...] Toți am spus la feV'.* (IV, 6). Memoria poporului este scurtă. Când armata lui Coriolan staționează la porțile Romei și deasupra plebei plutește pericolul iminent, gloata se întoarce împotriva... propriilor tribuni - se aruncă să-și ucidă propriii conducători. Credința și loialitatea nu se numără printre atributele mulțimii. Numai emoțiile. Intr-o turbare irațională, gloata este capabilă să se devoreze pe sine însăși.

Mulțimea de oameni e pretutindeni și întotdeauna la fel. Cum e gloata din Roma, la fel e și cea din Antium, unde unul dintre conjurații împotriva lui Coriolan îl liniștește cu înțelepciune pe Aufidius:
Dar poporul este Nehotărât, atâta timp cât poate Intre voi doi s-aleagă. Dacă unul Şe prăbușește, celalt dobândește întreaga moștenire. (V, 5)

Nu se înșală conjuratul. Fără greutate, Aufidius întoarce mulțimea împotriva lui Coriolan, pe care doar cu câteva clipe mai înainte îl venera. Gloata iscusit manevrată inundă și cele mai mici insulițe de rațiune care au mai rămas. Ca de fiecare dată. Ca în timpul oricărei revoluții. E adevărat - mulțimea este cu adevărat flămândă. Mulțimea este de obicei flămândă. De-a lungul istoriei, acesta este eternul său argument și veșnicul atu al tribunilor ei. In *Coriolan*, totul a început de la revolta mulțimii pentru grâne. Orice revoluție începe de la revolta unor burți goale. Creierul nu este în aceste momente la mare preț.

Avalanșa se declanșează abia mai târziu. Avalanșa se declanșează nu din cauza mulțimii - conducătorii ei manevrează un mecanism. Ambii tribuni îl urăsc pe Coriolan. Au si motive. Trufia este primul motiv de ură al spiritelor mediocre; îi umilește. Meritele adversarului lor nu au aici nicio semnificație. Şi, nu în ultimul rând, trufia ostentativă al lui Coriolan îl face pe tribunul Brutus să-i dorească acestuia: *să-l înghită războiul* (I, 1). Mediocrul va înlătura disprețul - nu va suporta concurența dintre conducători pe tabla de șah a politicii. Tribunii poporului știu foarte bine și în *Coriolan* că forța lor este forța dezordinii mulțimii. Patricianul Menenius le aruncă în față: *Puține lucruri ați putea face singuri. Aveți nevoie de multe ajutoare, fiindcă faptele voastre ar fi altfel grozav de simple. Sunteți așa de copilăroși, încât puțin de tot ați isprăvi singuri. [...] Ați descoperi o pereche de magistrați înalți (alias smintiți) atât de incapabili, încrezuți și încăpățânați, cum alții la fel nu se mai găsesc în Roma. [...] Vă lasă*

gura apă când vedeți cum întind pălăria cerșetorii și cum bat mătănii calicii (II, 1). Ca de obicei, și în Roma lui Coriolan, ideile, lozincile, democrația flutură pe stindardele revoluției. Dedesubt clocotește altă luptă: bătălia muritoare a conducătorilor. Lupta pentru viață, pentru a-și păstra locul în ierarhia puterii.

Sau cade el, sau noi cădem. (II, 1)

- afirmă, pe bună dreptate, tribunii și pornesc să instige plebea împotriva lui Coriolan. Mișcarea lor pe tabla de șah a politicii este desăvârșită: înspăimântă poporul cu primejdiile pe care le poate aduce cu sine câștigarea puterii de către Coriolan. Nerodul, când e înspăimântat și disperat, este cel mai amenințător, iar ținerea mulțimii în frâu prin intermediul fricii de un presupus dușman, chiar și plăsmuit, nu dezamăgește niciodată.

Nu e ușor să-l privim pe Coriolan cu simpatie. Chiar și fără participarea tribunilor, care sunt porniți împotriva lui. încă de la bun început, viteazul patrician face mai degrabă impresia unui monument de virtuți cavalerești romane decât a unui om în carne și oase. Dinspre el răzbate o răceală de bronz, are principii de fier, nu ezită și nu coboară garda, nu trădează nici măcar emoții subtile. Abia după lupta de la porțile Coridei eroul începe să vorbească parcă în mod deschis:

Veniți,
La pieptu-mi să vă strâng cu brațe tari,
La fel cu-acele ce mi-au strâns mireasa,
înflăcărat ca-n ziua fericită
Când facle mă duceau spre patul nunții. (I, 6)

Dar și această declarație de dragoste închinată soției sale o udă Coriolan cu sângele dușmanilor, echivalând astfel cele mai înălțătoare dintre sentimentele sale cu fericirea de... a fi câștigat bătălia. E greu de negat faptul că se ascunde ceva echivoc în această echivalare a penetrării unui oraș, călcând pe trupurile căzute la pământ ale inamicilor, și cucerirea femeii iubite... Și totuși o caracteristică absolut univocă a lui Coriolan este sentimentul de gratitudine, adânc înrădăcinat în el. ki amintește că, în urmă cu niște ani, l-a găzduit în Corioli un sărman care se afla acum în captivitatea romanilor. Eliberarea acestuia reprezintă singura rugăminte pe care o adresează Coriolan conducătorului suprem după victorie. Așadar: iubirea față de soție și legătura cu mama, care va cântări atât de tragic mai târziu asupra sorții eroului, recunoștința și sentimentul profund al onoarei - iată care sunt trăsăturile ascunse sub stratul de bronz ce ne permit să descoperim un om simțitor. Cam atât; e greu să descoperim mai multe. Dar nici Coriolan nu așteaptă simpatia cuiva. Iar Shakespeare nu are nimic de câștigat stârnind simpatie față de Coriolan. Aici nu este vorba de compasiunea pe care i-o dăruim eroului.

In comparație cu protagoniștii istoriei și politicii, cea care merită cu adevărat compasiunea este lumea. Chiar dacă este așa cum este; chiar dacă. Sau poate tocmai fiindcă este așa cum este.

Chiar dacă nu este imparțial, caracterizându-1 pe Coriolan, tribunul Sicinius surprinde însăși esența:

Un om ca el, dacă i surâde soarta,
Chiar umbra-amiezii calcă în picioare. (I, 1)

Atributul celor înțelepți este modestia; virtutea lui Coriolan - *trufia, cu care îi calcă în picioare pe ceilalți fără considerație* (II, 1). Chiar și un slujitor de la Capitoliu spune despre Coriolan că e *al dracului de trufaș și nu e deloc prietenul poporului de jos* (II, 2). De altfel, plebea nici nu pune la îndoială meritele și bărbăția lui Caius, dar nu fără o urmă de dreptate afirmă că pentru asta *s-a răsplătit singur prin trufia lui.* (I, 1). Și din cauza acestei trufii îl urăște acum plebea umilită. Coriolan nu se coboară la nivelul urii - pentru vulg nu are decât dispreț. Poate că și-a găsit și sacul peticul, dar totodată forța sentimentelor reciproce este aceeași de ambele părți.

Da, este destul de nesuferit acest aristocrat. Dar vitejia lui este mare. Pe câmpul de luptă este un erou. Deși chiar și aici este singur. Soldații sunt pentru el plămădiți din același lut ca și vulgul din rândurile căruia provin. Pe cei nepăsători, Coriolan nu-i cruță: *l/-ajungă ciuma rea din miazăzi, rușine-a Romei!* (I, 4) - strigă el și se aruncă singur cu sabia ridicată asupra porților Coridei. Soldații nu se grăbesc >ă urmeze exemplul conducătorului lor. *E-o nebunie. Asta nu fac eu!* - spune unul, iar tovarășul său de arme îi ține isonul: *Nici eu!* (I, 4). Dar când orașul este cucerit, soldații, în loc să se arunce asupra inamicului, «e reped asupra prăzii.

Privește caraghioșii: socotesc In drahme ruginite timpul lor.
Trag perne după ei, linguri de plumb Şi biete tinichele, zdrențe vechi,
Pe care chiar călăii le-ar băga Cu mortu-n groapă; oul de sub cloșcă îl fură, cât timp lupta nu-i sfârșită. (I, 5)

Coriolan are dreptate: legionarii sunt o gloată de teapa plebei, demnă de același dispreț. Coriolan se simte plăsmuit din alt lut. Dintr-un lut din care meii e conceput doar... Aufidius, dintre cei ce-1 înconjoară. Conducătorul volscilor este singurul om care îi trezește lui Coriolan respectul. Tullus Aufidius nu este atât un dușman, cât un adversar. Un adversar demn de trufia lui Coriolan. Așadar, nu e de mirare că

îi pizmuiesc noblețea, și mi-e ciudă,
Dar dacă n-aș fi cel ce sunt, aș vrea
Să fiu în locul lui. [...]

Sunt mândru să pot vâna un leu. (I, 1)

Nişte parteneri demni unul de celălalt. Pot chiar recunoaşte acest lucru deschis:

CORIOLAN:

Cu *tine vreau să lupt, căci te urăsc*
Mai mult decât sperjurul.

AUFIDIUS:

Eu la fel. (I, 8)

Sunt deopotrivă, egali. N-au decât să folosească cuvinte precum „duşmănie** sau „ură" - ele fac parte din convenție şi circumstanțe; sunt nişte elemente secundare. Fundamentale în relația reciprocă dintre eroii acestui război sunt respectul şi admirația.

Imaginea Romei în *Coriolan* este, în esență, destul de infernală. Este suficient să scuturi de pe ea poleiala şi observăm pe fund vulgul neghiob şi lipsit de voință, ținut în lesă de tribunii lipsiți de scrupule. Sus - aristocrația trufaşă şi brutală, pentru care cea mai mare virtute este vitejia şi arta de a ucide. în vârful ierarhiei valorilor s-a cățărat războinicul atletic cu spada. *Slăviți să fie zeii Romei noastre că astfel de erou i-au dat!* (I, 9) - spune Cominius despre Coriolan. Nu subtilitatea intelectului, nu talentul gospodăresc, artistic, nimic altceva nu e prețuit în afara iscusinței militare. Ba chiar mai mult, adaugă Cominius, *bărbăția este întâia din virtuți şi e podoaba acelui ce o poartă* (II, 2). Dar trebuie să mai recunoaştem şi faptul că, în întreaga sa bărbăție, Coriolan este absolut dezinteresat. Nu-1 interesează prada de război de la Corioli, este mai presus de asta. Mândru, nu urmăreşte decât gloria şi faima. Primejdios - pentru buna rânduială în stat - este aceast dezinteres al său. Ferească zeii de asemenea orgolioşi virtuoşi!

Trufia lui Coriolan are totuşi o altă dimensiune, aceea a demnității umane. Pentru a fi ales consul, trebuie să-şi dezgolească în fața poporului cicatricile, dovada meritelor sale.

E un *rol ce l-as juca roşind.*
(...)
Supăr lăudăros,
Spunându-i: „Asta am făcut şi asta".
Să îi arăt pe trupu-mi cicatrice,
Pe care-ar fi mai bine să le-ascund,
Şi să pretind că le-am primit de dragul Duhorii ei. (II, 2)

Coriolan vrea să fie consul. Dar păstrându-şi demnitatea. înainte şi după alegere.

Iubită maică, vreau mai bine sclav
Să-i fiu [Romei] pe propriul meu drum decât
Stăpânitor pe calea ce-a luat-o. (II, 1)

Da, Coriolan are neîndoielnic virtutea demnității, a obişnuitei demnități umane. Mai rău e cu atributele politicianului. Flexibilitatea nu anulează demnitatea şi totuşi rareori merge mână în mână cu virtutea. Pentru a fi virtuos e suficientă tăria - pentru politică e indispensabilă agerimea intelectului.

Cedând cerințelor obiceiurilor, Coriolan îşi face totuşi apariția la forum, pentru a ruga poporul să-l învestească cu toga de consul. în această scenă, Shakespeare schițează un portret cumplit al vulgului: o haită de nerozi patentați. Proştii aceştia nici măcar nu sunt în stare să observe faptul că, plin de dezinvoltură şi ironie, rugând plebea să-l voteze, Coriolan de fapt îi ridiculizează şi-i umileşte.

După umila
Părerea mea, cerând să îl votăm,
Batjocorea. (II, 3)

- îi trece unuia dintre ei prin cap. *Dispreţul era clar,* adaugă un altul, dar amândoi, dezorientați, îi acordă lui Coriolan voturile. E uşor să-ți dai cuvântul când nu-1 prețuieşti defel, aşa cum face plebea.

Abia prea târziu şi-au dat seama că:

Şi nu uitați cum, batjocoritor,
A îmbrăcat veşmântul modestiei. (II, 3)

Dar la ce sunt buni tribunii? Nu pierd deloc timpul. Câtă vreme funcția de consul a lui Coriolan nu este confirmată, greşeala mai poate fi corectată, iar adversarul poate fi scos de pe tabla de şah. E suficient să schimbi opinia vulgului, să îl faci să înțeleagă afrontul care i-a fost adus, câştigând astfel lupta împotriva lui Coriolan prin valorificarea emoțiilor plebei. Mulțimea nu e în stare să facă nimic de una singură, în spatele ei, tribunii sunt cei care dețin controlul.

Să afle că tribunii gură sunt Poporului, că noi îi suntem brațul. (II, 3)

La ce sunt buni tribunii? *Priviți tribunii, limba grăitoare a gurii tuturor* (III, 1) - le aruncă disprețuitor Coriolan. Se înşală şi patricianul, şi cetățeanul: tribunii nu sunt numai gura şi limba poporului - ei sunt creierul acestuia. Nici

nu mai contează faptul că plebea e o *gloată schimbătoare și neghioabă* (III, 1) - tribunii, creier al mulțimii, reușesc de minune să îi manipuleze prostia și nehotărârea. Pe când Coriolan nu poate face asta. De politică se ocupă numai politicienii. Și poporul, și Coriolan se află în mâinile politicienilor. Pe această tablă de șah protagoniștii sunt doar pioni în mâinile unor mediocri fără chip. Trufia puterii și prostia mulțimii - două capete ale aceleiași funii.

Survine înfruntarea fățișă. O scenă capitală pentru soarta lui Coriolan și pentru semnificația piesei. Pentru a-și învinge adversarul, tribunii scot la iveală problema unui conflict de mult uitat: în timpul foametei, Coriolan s-a opus să fie împărțite grâne poporului. Așa a fost, dar totuși autoritățile au cedat, poporul a primit totuși grâne. Dar numai și numai pentru ca poporul - izbucnește pe neașteptate Coriolan - să nu strige:

Noi cerem, suntem cei mai tari, iar voi Ne dați de frică tot ce vrem să cerem. (DI, 1)

Și aceasta a fost greșeala puterii. Acesta a fost începutul avalanșei - continuă patricianul revoltat - căci

Astfel, noi slujba-naltă ne-o-njosim,

Și-ndreptățim poporul să numească Pornirea noastră bună - lașitate.

Așa se sparge-n două zidul nostru,.

Și corbii vin și-i ciugulesc pe vulturi. (III, 1)

Iată și sâmburele discordiei! A discordiei dintre autocrație și democrație. O discordie eternă.

Părerea lui Coriolan despre pluralism este cât se poate de limpede și tranșantă:

Această stăpânire îndoită, întâia plină de dispreț, cealaltă Sfruntând pe cea dintâi. [...]

Această stăpânire,

Uitând că este mai de trebuință Doar șovăială scoate la lumină. (III, 1)

La cârma statului nu poate fi mai mult de un singur cârmaci. Democrația distruge statul, așadar și poporul în sine duce la pieire. De aceea Coriolan se adresează senatorilor, spunând:

Smulgeți deodată limba despicată Și n-o lăsați să lingă mierea care-i Otravă pentru voi. (III, 1)

Mierea guvernării aparente a poporului este pentru stat sâmburele anarhiei. Și deoarece binele statului ar trebui să fie mai presus de orice, senatul nu trebuie să uite că

Necinstea voastră Schimonosește dreapta judecată Și văduvește statul de puterea Ce-i se cuvine, și astfel nu mai poate Șă săvârșească binele dorit In locul răului ce-l stăpânește. (III, 1)

Iată, cărțile au fost întoarse pe față: esența discordiei dintre autocrație și democrație, reflectată de *Coriolan.* Nici nu poate fi vorba de compromis. Când însă compromisul este exclus, atitudinile opuse devin primejdios de tăioase. Coriolan îndreaptă atacul asupra tribunilor:

Răscoala

Le-a dat puterea-n mână, și nu legea.

Când ceasul bun va bate, faceți dreptul Să fie drept, și-i azvârliți în praf. (III, 1)

Purtătorul de cuvânt al autocrației prezintă problema cu multă claritate: cere să i se restituie senatului *puterea absolută* (DI, 1). De aici e doar un foarte mic pas până la un cuvânt înspăimântător: dictatură.

In lumea unor valori care se exclud reciproc, singura stabilitate e dată de tragedie. Tragismul alegerilor întotdeauna fragmentare. împotriva concepției dictatoriale a lui Coriolan, care privează plebea de demnitate, tribunii aleg o armă la fel de infamă: demagogia. E o armă infailibilă a tribunilor, oricărei revoluții. Nemuritoare și - adeseori - mortală. Mortală la ambele sale tăișuri. Orice sfoară are mereu două capete.

Marea polemică în numele principiilor, care în ochii poporului și ai senatorilor se desfășoară între Coriolan și ,tribuni (III, 1), e deopotrivă o verigă de legătură și un punct de intersectare în acțiunea dramei. Și ideatic, și fabular. Fabular, deoarece de această scenă, care împarte textul piesei în exact două părți (cu greu am putea crede că »• pură întâmplare!), urmează un mare punct de cotitură în desfășurarea tramei: izgonit din Roma, Coriolan trece de partea volscilor. Ideatic, deoarece această scenă dezvăluie nucleul - problema pentru care istoria patricianului Coriolan servește doar de exemplu eternei lupte în istorie dintre două concepții cu privire la rânduiala în stat: conflictul dintre autocrație și democrație. Shakespeare nu soluționează acest conflict. Nu poate fi soluționat insolutionabilul. Shakespeare doar dezvăluie capcanele, fundăturile fiecăreia dintre cele două căi.

Scena-cheie a dramei (III, 1) nu lasă nicio umbră de îndoială: *Coriolan* este o tragedie a politicii și regimurilor politice. In schimb, în categoria individului, ea este mai degrabă o tragedie a atitudinilor, decât a personalităților. Acestea în *Coriolan* - doar ca exemple de atitudini - sunt mai degrabă superficiale și puțin complicate. Menenius spunea cu multă considerație despre Coriolan că

Mai nobilă ca lumea-i firea lui.

[...] Ce are-n inimă îi stă pe buze,

Iar dacă-i mânios, de moarte uită. (III, 1)

Cinstitul Menenius a elogiat virtuțile războinicului brav care stau mai degrabă mărturie a nobilei nerozii a lui Coriolan decât a utilității sale în viața publică. Sunt trăsături care îl descalifică în sfera politică, unde arta compromisului și rațiunea moderată cântăresc mai mult decât *inima ce stă pe buze.* înțeleptul gândește ceea ce

spune; nerodul spune tot ce gândește.

Trecerea renegatului Coriolan de partea volscilor este logică și nu oglindește în vreun fel punctul de cotitură în care se afla eroul. El afirmă că, pentru a-și păstra identitatea, condiția de bază o reprezintă *propria demnitate* (III, 2). Și, din punct de vedere subiectiv, Coriolan renegatul și-o păstrează cu desăvârșire. Trecerea de partea volscilor face posibilă răzbunarea pe vulgul Romei, la care e întru totul intitulat, după cum consideră. Mai mult decât atât: unde s-ar fi putut duce Coriolan decât la Aufidius? Singurul partener demn de trufașul patrician. Un dușman cu care s-a înfrățit și față de care nutrește un respect mutual, un cavaler de cea mai înaltă clasă, aproape o oglindă pentru Coriolan. înfrățiți de propria dragoste-ură. Apărând în fața lui Aufidius, renegatul rămâne fidel propriilor emoții și concepției onoarei.

Aufidius îl primește pe Coriolan frățește. Fiecare își deschide larg brațele în fața egalului său. Nu există în gestul acesta nici pragmatism politic, nici tratarea instrumentală a unui războinic călit în lupte grele. Amândoi sunt frați întru același meșteșug. Doar că Aufidius nu este numai soldat. A înnebunit de ură față de Coriolan când acesta a ieșit biruitor în luptă. A jurat, ce-i drept, că

Aș vrea să fiu roman, căci voise fiind Nu pot să fiu precum aș vrea. [...]

De-1 voi privi în față,

Al meu va fi, sau eu voi fi al lui. (I, 10)

Dar aceste cuvinte nu erau decât reacția unui războinic înfrânt, nu o dovadă de infamie. Nici acum îmbrățișarea renegatului nu este o dovadă de ipocrizie. Căci Aufidius este cu mult mai flexibil decât Coriolan. Primit cu prietenie, renegatul nu manifestă prea multă flexibilitate. Ca mai înainte la Roma, și acum la Antium irită cu trufia și tăria lui. La fel de brav ca și Coriolan, Aufidius are asupra fostului său adversar un avantaj zdrobitor: inteligența. înțelege că soarta statului se hotărăște nu numai pe câmpul de luptă, cât mai ales pe tabla de șah a politicii. Șahul este un joc cinstit. Aufidius joacă cinstit. Conform regulilor pragmatismului politic. Și cu o artă a previziunii indispensabilă pentru acest joc. Nu infamia, ci logica politică îi dictează conflictul inevitabil în timp cu Marcius Coriolan, orbit de orgoliul său nemăsurat. Așadar

O, Caius, dacă Roma-ți cade-n mână,

Sărac vei fi, voința-mi ți-e stăpână. (IV, 7)

In tot acest timp, sentimentele lui Coriolan se *concentrează* într-un singur punct: pe dorința de răzbunare. *De-aci-nainte, orice încercări făcute de Senat sau de prieteni nu vor afla la mine ascultare* (V, 3). Și că e *legat de legământ* (V, 3) de volsci, onoarea sa de patrician nu va avea de suferit în urma acestui război. Nici rugămințile soției, nici fiul lui nu sunt în stare să-i știrbească furia oarbă. Abia mama lui Coriolan - această matroană-simbol al virtuților romane.

Aufidius, dacă de azi războiul

Mai mult nu pot să-l port, atunci să facem

Cuviincioasă pace între noi. [...]

La Roma nu mă-ntorc, ci merg cu tine. (V, 3)

Aufidius îl înțelege pe Coriolan. Este profund mișcat. Dar Aufidius IUI e numai un conducător brav, este și un politician înțelept. Deoparte, III barbă, vorbește pentru sine politicianul:

Bine-mi pare

Că mila și onoarea te dezbină.

In felu-acesta îmi voi reclădi Trecuta fericire. (V, 3)

Coriolan *trebuie* să piară. Aufidius îl ucide nu din ură oarbă, nici din dorință de răzbunare sau din sete de putere. Aufidius pur și simplu înlătură un obstacol întâlnit în calea sa pe tabla de șah a politicii. își respectă adversarul, îl înțelege, îi onorează leșul. Dar pentru el e o necesitate să-și elimine din cale adversarul.

Coriolan a pierit, fiindcă a trebuit să piară. Pe precisa tablă de șah a politicii, timpul este efemer pentru personalitățile trufașe, nărăvașe și rebele. Tabla de șah este un loc potrivit pentru pioni. Pentru niște pioni abili în a se mișca pe suprafața ei.

Moartea lui Coriolan introduce în tragedie un motiv suplimentar: răsplata pentru faptele comise este inevitabilă. Nu există scăpare de consecințele faptelor armistițiului. Shakespeare n-ar mai fi Shakespeare dacă n-ar face asta: dacă în tragedia politicii nu ar fi introdus și acest fir al intrigii - acest motiv în categoriile destinului omenesc. Gratie acestuia, pionii pe tabla de șah a lui Shakespeare nu sunt strunjiți din lemn - au suflete. Și tocmai de aceea tragismul istoriei este deopotrivă și tragismul sortii noastre.

Citatele provin din ediția William Shakespeare, *Coriolan,* în traducerea lui Tudor Vianu, p. 507-622, în *Opere complete,* 7, Editura Univers, București, 1988.

Pe fund

Haos și dezmăț; infamie, bestialitate și viol. Iată esența dramei *Titus Andronicus.* Spiritus movens al intrigii, Aaron, rezumă foarte nimerit subiectul:

Da, am făcut blestemății cu carul,
Senin de parc-aș fi stălcit o muscă,
Şi n-am alt foc la inimă decât Că nu pot face mii și mii la fel. (V, 1)

La prima vedere e greu de crezut că monstruozitatea aceasta dramatică a ieșit de sub pana lui Shakespeare. Şi asta nu din cauza vărsării abundente de sânge, nu din cauza măcelului din Roma lui *Titus.* Shakespeare a știut să scormonească în toate mizeriile lumii pentru a extrage din ele chintesența lumii și a omului, cu care intenționa să ne surprindă în *Titus Andronicus.* Şi totuși, dramaturgul a ales să ne surprindă altfel: prin caricaturalul acestei metode. Comentatorii lui *Titus* i-au tăgăduit lui Shakespeare paternitatea dramei, înclinând să-l considere cel mult coautor, atribuindu-i astfel doar parțial responsabilitatea pentru o asemenea piesă. Oricum ar fi, *Titus Andronicus* este rod al imaginației lui Shakespeare. Şi atunci se naște o întrebare fundamentală: e *Titus Andronicus* o dramă diabolică sau o parabolă **o** coșmarului lumii?

Ce-ar fi să rezumăm drama în funcție de temele ei principale. Totuși, înainte de orice, se cuvine să facem o precizare: bestialitatea aproape suprarealistă a eroilor piesei *Titus Andronicus* nu este zămislită de Shakespeare. El a apelat ca sursă de insipirație la mitul grec și n transpus aproape „pe viu“ motivele lui artistice în propria piesă. Mitul despre Philomela și Procne sau despre Tereus, soțul lui Procne, cunoaște deja ororile din *Titus.* Tereus și-a siluit cumnata, pe Philomela, și, |)cntru a nu-i putea da în vileag fărădelegea, el i-a tăiat limba. Totuși, Philomela a țesut trista istorie pe o pânză, pe care apoi i-a arătat-o ■jurorii sale. Ticluind să se răzbune pe Tereus, Procne și-a ucis propriul copil născut cu Tereus și, tăindu-1 în bucăți, i l-a servit la masă.
Shakespeare a găsit toate aceste informații într-un mit al însoritei Grecii. Trebuie să-l fi cutremurat mitul, întărindu-i convingerea cu privire la eterna hidoșenie a imaginației omenești.

Pe Andronicus, supranumit și Pius,
Cinstindu-i faptele în slujba Romei:
Bărbat mai nobil, mai viteaz războinic
Azi nu trăiește-ntr-ale urbei ziduri. (I, 1)

Da, Shakespeare își prezintă eroul încă de la începutul acțiunii. Să urmărim și noi cât e de *viteaz* acest *Pius Andronicus* și, mai ales, cât este de *nobil.* Vreme de zece ani s-a luptat cu goții cei barbari. Pentru meritele sale, *poporul Romei [...] într-un glas numește drept ales pentru domnie* (I, 1) pe bravul luptător Titus, care devine candidat la tron după moartea împăratului; la tron mai ridică pretenții însă și cei doi frați ai împăratului. învingătorul goților se întoarce triumfal la Roma. Din cei douăzeci și cinci de fii, și-a pierdut în război douăzeci și unu. Le aduce în capitală raclele, pentru a-i înmormânta cu onorurile cuvenite. Unul dintre fiii rămași în viață ai lui Titus își roagă tatăl ca, pentru cinstirea morților,

Pe cel mai mândru got captiv ni-l dă
Ca să-l trunchem de mâini. (I, 2)

Dintre prizonierii de război pe care i-a adus cu sine la Roma, Titus îl alege pentru sacrificiu pe fiul reginei goților, Tamora. La rugămințile ei stăruitoare pentru iertare, Titus are un singur răspuns: *Fiul tău trebuie să moară, spre alinarea umbrelor ce gem* (I, 2), pentru ca smeriții frați să le aducă astfel alinare umbrelor celor căzuți în luptă. Bravul și nobilul Titus... Conducător al romanilor biruitori, e drept, dar totodată și comandant al unor cruzi cotropitori în fața cărora goții *și-au apărat cu vitejie țara* (I, 2). Acum pășesc în calitate de prizonieri de război în cortegiul triumfal al lui Titus, pe care Roma îl adoră și-l numește Pius (Piosul). Nimeni nu aude țipătul îngrozit al Tamorei: O, *crudă și păgână pietate!* (I, 2) Nu e o cruzime din partea lui Shakespeare; încă de la primele scene ni se dezvăluie pe neașteptate în fața ochilor viziunea înspăimântătoare a lumii scăldate în cruzime diabolică.

Ostenit de războaie și de vârstă, Titus refuză coroana și, dintre cei doi frați ai defunctului împărat, Bassianus și Saturninus, îl recomandă pentru tron pe mezin. Acesta, în dorința de a se revanșa, îi cere lui Titus mâna fiicei sale, Lavinia. Ca dar de încoronare și de logodnă, Titus i-o oferă lui Saturninus pe regina Tamora, pe care a luat-o prizonieră în urma războiului cu goții. Tamora produce o puternică impresie asupra tânărului împărat. Bassianus le amintește de logodna sa cu Lavinia și se opune căsătoriei acesteia cu împăratul. Este pentru Saturninus un pretext suficient pentru a-i îndepărta pe Titus și pe Lavinia, oferindu-i, în schimb, Tamorei onoarea de a-i fi mireasă și de a sta alături de el pe tronul roman. Acțiunea care își iuțește pasul nu numai că-și lasă la vedere cusăturile, dar pare de-abia surfilată.

Intr-o încăierare bruscă și irațională, așa cum e totul în această piesă, Titus îl ucide pe unul din cei patru fii rămași în viață. Face asta parcă în grabă, involuntar. Ca și cum viața fiului său n-ar valora nimic. Eroii din *Titus* înlocuiesc motivațiile faptelor lor cu impulsul de moment sau cu un sentiment scos la iveală din întreaga urzeală

care le formează personalitatea. De altfel, nici nu putem vorbi în piesă de individualități bine conturate, ci mai degrabă de nişte fantasme, de nişte roluri fragmentare care abia urmează să se aranjeze într-un mozaic de trăsături specifice omului. Motivația avalanșei de crime pe care o pornește Tamora se întemeiază pe setea pură de răzbunare, deoarece

îi fac eu să priceapă ce înseamnă
Ca o regină să-ngenunche-n stradă
Şi să cerşească milă în zadar. (I, 1)

De aceea, Aaron o caracterizează foarte nimerit pe Tamora atunci când afirmă, fără nicio împotrivire de altfel, că

La semnul ei virtutea se-ncovoaie
Şi tremură la încruntarea-i rece. (II, 1)

Negrul Aaron este amantul Tamorei. Amândurora le convine ca ca să devină împărăteasă. Aaron face calcule la rece:

Croiește-ți inima și gândul, Aaron,
Să urci cât ea de sus, crăiasa ta
Ibovnică, pe care-ncătușată
In lanțul dragostei, mai strâns o ții. (II, 1)

Contează numai eficiența. In această piesă, totul trezește repulsie. Sau altfel spus: toate sentimentele și părerile oamenilor dezvăluie fundul misterios al hidoșeniei lor. Nu există în om zone care să nu fie atinse de infamie.

Fiii Tamorei, Chiron și Demetrius, se îndrăgostesc de Lavinia; ba vor chiar să se și dueleze pentru ea. Cu ajutorul lucid al lui Aaron, le vine totuși mintea la cap. La urma urmelor, n-ar strica totuși ca Lavinia să devină soția lui Bassianus - căci

Morarul, vezi, nu știe toată apa
Ce trece pe Ia moară; și-i ușor
Să furi un pic din pâinea începută. (II, 1)

Pentru ce să te mai duelezi, de vreme ce amândoi frații și-ar putea primi partea - cum altfel decât devenind amanții nevestei lui Bassianus. Aaron pune problema foarte clar:

Da' proști mai sunteți voi să vă certați!
Te superi de se-nfruptă și celălalt?

Frații, care cu doar câteva clipe mai devreme erau gata-gata să-și scoată sabia din teacă, declarând că pentru ei *Lavinia e mai mult decât o lume,* acum își vin în fire:

CHIRON:
Pe cinstea mea, eu nu.
DEMETRIUS:
Nici eu, de-mi capăt partea. (II, 1)

Grija să-și capete partea - iată care este resortul și motivația principală a eroilor din *Titus.* De ce, așadar, să nu împartă „femeia iubită", de vreme ce atunci amândoi ar putea fără ceartă, în liniște, *să-și capete partea. Ce* preceptor experimentat e Aaron: ce-ar fi, propune el, ca în timpul vânătorii din pădure, Chiron și Demetrius să o tragă pur și simplu pe Lavinia în tufișuri. *Momiți ușoara ciută într acolo, și-o luați cu sila de nu vrea cu vorba* (II, 1). Numai eficiența hotărăște necesitatea violului sau a acordului.

Violul în tufe se potrivește de minune cu versiunea „iubirii" fiilor Tamorei, care o iubesc pe Lavinia *mai presus de orice pe lume.* Aaron este mai brutal în vorbe, dar și mai exact: Lavinia trebuie violată și *sub pleoapa cerului închisă, pofta să vă faceți* (II, 1). Erotismul în *Titus Andronicus* are doar două fațete: este fie satisfacerea poftei, fie un mijloc de atingere a altor țeluri. Minunat e atunci când ambele fațete pot fi îmbinate cu succes.

Vulgara perspectivă care se deschide în momentul când privim lumea prin ochii eroilor din *Titus* se dezvăluie în toată splendoarea sa în scenele erotice ale dramei. Aprinsă de dorință, Tamora îl trage pe Aaron sub un copac, unde este atât de însorit, cald și bine, încât *stă șarpele încolăcit la soare* (D, 3). Nu o vrăbiuță sau o căprioară - șarpele. Pasionalul amant îi șoptește împărătesei printre declarații de iubire:

Am răzbunarea-n piept, am moartea-n mâini,
Sânge și ură îmi zvâcnesc sub frunte. (II, 3)

Se știe că bull-terrierii sunt singurile mamifere care, în perioada de împerechere, în loc să se împreuneze, se mușcă până la moarte. In Roma Tamorei și în Londra lui Shakespeare, această rasă de câini nu era cunoscută încă.

Bassianus și Lavinia i-au surprins întâmplător pe Tamora și Aaron în plină acțiune. Revoltați, doresc să-l înștiințeze pe împărat. Chemați în ajutor, fiii Tamorei îl ucid pe Bassianus, iar Tamara dorește să o omoare pe Lavinia. Sentința fiilor o împiedică pe împărăteasă: *întâi bați spicul, apoi dai foc la paie* (II, 3). Bineînțeles, mai bine s-o violeze mai întâi pe Lavinia lângă leșul soțului ei - *Târăște-i soțul în vreo groapă-ascunsă și-om face hoitul*

pernă poftei noastre (D, 3). Numai să-şi păstreze judecata; aşadar, Tamora îi avertizează:

Dar după ce-aţi luat mierea, n-o cruţaţi,
Căci de rămâne viespea, ne înţeapă. (II, 3)

Iar Laviniei, care cere îndurare, împărăteasa îi răspunde scurt: Nu *vreau s-o mai aud; plecaţi cu ea!* (II, 3). Tamora nu minte, nu-şi bate joc - ea e cu adevărat incapabilă să înţeleagă sensul noţiunii de îndurare. Niciunul dintre eroii dramei nu cunoaşte mila. In sfera de acţiune a legii talionului, categoria îndurării este absolut inutilă. Tamora e mânată de un singur ţel:

Dar inima-mi nu-şi afle-alinul plin
Cât n-or fi toţi Andronicii răpuşi. (II, 3)

Disperată, Lavinia strigă:

Nici milă! Nici sfială! O, tu, fiară
Ce-ai pângărit cuvântul de femeie. (II, 3)

Şi are dreptate; dar nu numai în privinţa Tamorei - în lumea în care trăieşte, nu există absolut nimic omenesc.

Situaţia ticluită de Aaron este atât de grosolan, atât de neconvingător ţesută, încât face din nou impresia unor benzi desenate. Fiii Tamorei aruncă leşul lui Bassianus *într-o groapă-ntunecată* (II, 4), la care îi conduce apoi Aaron pe feciorii lui Titus; aceştia cad în ea. Apoi Aaron îl cheamă pe împărat, pentru a arunca pe umerii fiilor lui Titus vina uciderii lui Bassanius. împăratul crede imediat ce i se spune şi, lără să meii cerceteze, porunceşte:

Aduceţi mortul; voi, pe ucigaşi;
O vorbă să nu scoată; vina-i clară. (II, 3)

Convenţia acestei scene ca de benzi desenate este chiar prea transparentă pentru a putea fi doar o manifestare a neîndemânării, cu toate că şi neîndemânările sunt destul de numeroase în această competiţie a lui Shakespeare cu mitul grec, a cărei miză o reprezintă o doză cât mai mare de macabru. Deşi dorinţa conştientă de îngrămădire a cât mai multor grozăvii de-a dreptul suprarealiste pare neîndoielnică.

Miticul Tereus s-a limitat doar la a-i reteza Philomelei limba. Când, după înfăptuirea violului, Chiron şi Demetrius o duc pe Lavinia, *mâinile îi sunt retezate, limba tăiată* (II, 4). Ei nu repetă greşeala lui Tereus - Lavinia nu poate broda pe pânză, asemenea Philomelei, ceea ce s-a întâmplat. Violatorii îşi pot bate joc liniştit:

Aşterne-ţi gândul, fă-te înţeleasă,
De poţi cu cioatele să faci pe scribul. (II, 4)

Din trupu-i ciuntit, curge sângele şiroaie. Tinerii şi-au satisfăcut pofta sexuală, aşa că le dă mâna la plecare să râdă batjocoritor:

CHIRON:
De-aş fi în halul ei, m-aş spânzura.
DEMETRIUS:
Dar ştreangul cu ce mâini l-ai înnoda? (II, 4)

Aceasta este cea mai monstruoasă, cea mai înspăimântătoare scenă din întreaga literatură dramatică. Omul s-a coborât aici până la bestialitatea animalică. Ba chiar mai mult de-atât: a coborât sub nivelul bestialităţii. A atins fundul ferocităţii dezinteresate - o deviaţie pe care nu o naşte nicio nevoie de satisfacere a funcţiilor biologice. E o bestialitate în stare pură care se hrăneşte din sine însăşi. Şi poate că ar fi fost cel mai atroce portret al omului din literatura dramatică universală; poate că ar fi fost, dacă omul ar mai fi păstrat în această scenă măcar şi cea mai vagă urmă de umanitate.

Şi evenimentele continuă să se precipite. Aaron îl informează pe Titus că, dacă îşi va reteza mâna, fiii lui - condamnaţi pentru presupusa asasinare a lui Bassianus - vor fi eliberaţi. La rugămintea lui Titus, serviabilul Aaron îi retează mâna. Dar în ciuda sacrificiului, *intră un sol aducând două capete şi o mână* (III, 1). în loc de fii, Titus primeşte capetele lor şi propria-i mână, dispreţuită de împărat.

Tamora i-a născut lui Aaron un fiu de culoare. Pentru a ascunde de împărat infidelitatea, îi porunceşte, prin doică, lui Aaron să ucidă pruncul. în loc să-şi ucidă fiul, Aaron ucide martorul, adică pe doică. Da, poate că singura manifestare de iubire pe care o poţi descoperi la eroii din *Titus* este sentimentul faţă de propriii copii. Dar el se manifestă doar atunci când nu intervine în calea unor „ţeluri surpeme" şi se realizează exclusiv la nivelul celui mai simplu instinct. în schimb, un copil străin este exclusiv un obiect, un instrument în acest joc. Când Aaron a fost prins cu pruncul, fiul lui Titus, Lucius, porunceşte:

Oşteni, un ştreang! Mi-! spânzuraţi de-o cracă
Şi rodut desfrânării lângă el. (V, 1)

Lucius este acum puternic, îşi permite să se răzbune. Izgonit de împăratul Saturninus din Roma, a trecut de partea goţilor şi, asemenea lui Coriolan, se îndreaptă în fruntea lor asupra Cetăţii Eterne. Saturninus este speriat - poporul este gata să-l suie pe renegat pe tron. Tamora îşi linişteşte soţul - îl convinge pe Titus să-l oprească pe Lucius de la a se abate asupra Romei. în actul IV Titus, cuprins de amarnică disperare după avalanşa de nenorociri

care s-a abătut asupra sa, face impresia unui om nebun. Se dovedește totuși că, *deși mă cred nebun (V,* 2), el doar... se preface. Masca de om nebun îi garantează lui Titus o eficiență mai mare a uneltirilor perfide și totodată îl ferește de stigmatul și diapazonul tragismului lui Lear. Titus o trage pe sfoară pe Tamora; la momentul oportun aruncă de pe chip masca de nebun, poruncește să fie prinși Chiron și Demetrius. Le retează personal gâtul și pregătește din trupurile lor un ospăț la care a invitat perechea imperială. în timpul somptuoasei petreceri, Titus o ucide și pe propria fiică siluită, ca

Să *nu trăiască fata în rușine*

Şi veșnic să i *ațâțe lui durerea.* (V, 3)

în tot acest timp, Tamora mănâncă *turta* coaptă din trupurile fiilor ei. Titus o ucide pe Tamora. Saturninus îl ucide pe Titus. Lucius îl ucide pe Saturninus. Totul se petrece fulgerător, între o crimă și alta există doar două, trei, uneori chiar o singură linie de text. Un adevărat caleidoscop sumbru de benzi desenate.

Tânjind după pace și rânduială, mulțimea îl proclamă pe Lucius împărat.

Vă mulțumesc: așa aș vrea să fie,

Prieteni dragi, să pot să vindec răul,

Şi tot amarul Romei să-l alin! (V, 3)

- spune Lucius. Şi primul ordin pe care îl dă ca împărat vizează condamnarea lui Aaron:

Vârâți-l în pământ până la piept;

Să urle acolo nnebunit de foame. (V, 3)

Moartea lui Aaron este pe deplin justificată. Moartea groaznică la care a fost condamnat prevestește stilul viitor de guvernare din statul acesta terifiant. Mai mult decât atât: redă stilul de gândire și mentali- tatea gloatei umane.

în patrimoniul lui Shakespeare, *Titus Artdronicus* este o piesă scurtă, parcă abia schițată. De aceea, atrocitățile extreme acumulate în cuprinsul dramei suferă un proces de condensare. Acest fapt ne înclină să abordăm piesa *Titus* în categoriile unor benzi desenate macabre. Dar poate fi, de asemenea, privită și ca o parabolă - imaginea de coșmar a lumii, imaginea granițelor cruzimii, adică a lipsei oricăror granițe în groapa aceasta de vipere.

Shakespeare a scris *Titus* între anii 1590-1593. Avea la vremea respectivă douăzeci și șase, maximum douăzeci și nouă de ani. *Titus Artdronicus* este o piesă de tinerețe. Nu numai în ordinea istorică, ci și în ordinea psihologică, ba chiar poate preponderent în dimensiunea ei psihologică. *Titus Andronicus* este o manifestare a revoltei. Cu hidoșenia lumii se va înfrunta Shakespeare și în dramele sale mature. In epoca sa de aur, în primii ani ai secolului al XVD-lea, se apleacă asupra omului și a lumii, pentru a sonda mecanismele acestei hidoșenii - resorturile crimei și infamiei ce moțăie în bezna politicii, istoriei și individului, care aruncă asupra omului și asupra lumii umbra densă a tragicului. în *Titus Andronicus,* Shakespeare nu face asta. Cu aversiune tinerească, cu revoltă și impetuozitate intransigentă, el scoate din sine, dintr-odată, hidoșenia descoperită care inundă totul și aruncă lumii: ești infamă!

In *Titus Andronicus,* avem de-a face numai cu *situații.* în *Titus Andronicus* nu există psihologie, evoluția individualităților, nu există nici atitudini - există doar comportamente exterioare și însușiri mono- dimensionale. Nu există un om desăvârșit. Există un caleidoscop care afișează noi și noi situații într-o frescă diabolică a bestialității totale a lumii.

Totul este aici convențional. Probabilitatea, realismul, psihologia nu leagă nimic. Titus, cu mâna abia retezată, continuă să dialogheze și rostește monologuri lungi. Totul în această piesă - deznădejdea, crimele, violurile - constituie doar semne, elemente ale tabloului chintesenței crimei și infamiei. Un tablou metaforic al unui suprarealist sumbru. Aaron este un rău în stare pură.

Da, am făcut blestemății cu carul,

Senin de parc-aș fi stâlcit o muscă,

Şi n-am alt foc la inimă decât Că nu pot face mii și mii la fel. (V, 1)

Şă ncerce proștii albi ce-i rău să dreagă, în Aaron sufletu-i ca pielea-i neagră. (III, 1)

Acestea sunt sfera și granițele năzuințelor lui Aaron. în *Othello,* Iago aruncă funest: *Restu l va spune sfetnicul meu - Satana.* Şi aici se întrerupe asemănarea pur exterioară a celor doi eroi. Iago nu e un ticălos: e un personaj maniheist, un element al răului indispensabil în această lume - contragreutatea binelui. Aaron este doar răul extrem într-o lume în întregime neagră. Tabloul acesta nu are tonuri de clarobscur.

Ca Aaron - prototipul monodimensional al lui Iago - întreaga dramă *Titus* forfotește de prototipuri, de schițe de portret exterior care, în creația de maturitate a lui Shakespeare., capătă motivații mai profunde și caracter multidimensional, tragic. în lumea de afiș prezentată în *Titus,* nenorocirea care s-a abătut asupra lui Titus e primită fără tensiune tragică, fără „îndurare și teamă". Şi Lear a făcut multe prostii, dar - în primul rând - nu din infamie, ci din trufie și prostie; în al doilea rând, Lear se ridică la cel mai de sus diapazon al deznădejdii și nebuniei, care devine pur și simplu clarviziune. Titus comite aceleași prostii dublate de propria bestialitate. Nu e cu nimic mai presus de persecutorii săi. în *Titus Andronicus* nu există oameni mai buni. După moartea protagoniștilor, lumea - în ciuda aparențelor - nu revine la ordine. Căci rânduiala ei nu a fost mai înainte încălcată - ea doar și-a dezvăluit întreaga

hidoșenie, propriul abis.

Bineînțeles aceasta este interpretarea unei piese de tinerețe a lui Shakespeare prin prisma resurselor lui Shakespeare din perioada de maturitate. Titus strigă disperat: *Când va înceta înfricoșatul vis?* (III, 1). Și doar într-o asemenea convenție și categorie merită să citim *Titus Andronicus:* ca un vis terifiant, *nightmare,* ca un coșmar - ca o viziune suprarealist de densă a esenței, a chintesenței atrocităților lumii. Când citim *Titus* ca fabulă, ne repugnă învolburarea absurdă a sângelui vărsat. *Titus Andronicus* citit ca viziune suprarealistă, ca esență a coșmarului lumii - cutremură.

Citatele provin din ediția William Shakespeare, *Titus Andronicus*, în traducerea lui Dan Duțescu, p. 507-622, în *Opere complete*, 2, Editura Univers, București, 1983.

Iubirea

Imediat, încă din primele strofe ale Prologului, caracterul sentimentelor nutrite de Romeo și Julieta, precum și prognoza consecințelor acestora sunt limpede exprimate: *iubire fatală, iubire sub semnul morții.* Nu sunt cuvinte goale. Mai mult decât atât: fatalitatea și stigmatul morții, care umbresc această iubire, sunt atât de emoționante în *Romeo și Julieta,* încât ele au dominat stereotipurile de interpretare ale tragediei de-a lungul întregii sale istorii scenice. E adevărat, în textul Prologului se ascunde, în egală măsură, și un truc publicitar: dragi spectatori, veți asista la evenimente înflăcărate, la întâmplări care îngheață sângele în vine, veți vedea iubire și moarte. Prevestirea aceasta este, de altfel, onestă - tragedia e plină de puncte de cotitură neașteptate, de scrisori care nu mai sosesc și care complică și mai mult intențiile, de informații eronate ale solilor cu consecințe fatale, de recuzite ale groazei și de morți neașteptate. Toate acestea sunt eficiente, dar să nu uităm că reprezintă doar ambalajul. în esență, tema piesei *Romeo și Julieta* este conturată de aceeași mare opoziție ca în aproape întreaga operă shakespeariană: opoziția dintre lume și individ. E o antinomie veșnic tragică: individul, un om singur, poate găsi împlinirea în dragoste alături de alt om, în pofida tuturor adversităților, adică împlinirea propriei persoane - dar nu este, în schimb, capabil să realizeze acest deziderat în înfruntarea sa cu lumea. Tragismul existențial al piesei *Romeo și Julieta* oscilează între putință și neputință. Putința și neputința se împletesc într-un nod indestructibil.

O, Romeo, schimbă-ți numele ce nu-i nimic din tot ce ai, și-n locul lui mă ia întreagă! (II, 2) - spune Julieta. Iată și miezul revoltei ei față de aparența formelor care sunt luate drept ordine a lumii. Revolta eternă a fiecărei generații tinere. Opoziția unor suflete pure și încă autentice împotriva convențiilor învechite. Afrontul pe care îl aduce Julieta lumii aparențelor revelează miezul conflictului tragic al tragediei - în raport cu iubirea, care constituie tema piesei *Romeo și Julieta,* precizează opoziția tragică, supremă, dintre formele majorității și esența sentimentelor individului.

Tabloul general este brutal. Aici toți se sfâșie până la sânge: domnii veronezi și slugile, chiar și prietenii celor învrăjbiți, cu toate că nu au niciun interes direct în a întreține discordia, în afara satisfacției vărsării sângelui. *Ești obraznic, zău așa, și poate să te coste scump, băiete!* (I, 5) - îl admonestează Capulet pe Tybalt. Cu vorbele acestea ar putea admonesta întreaga societate din Verona. Dar poate că nici nu e nimic de admonestat aici. Lumea veronezilor nu este rea. Este, pur și simplu, primitivă. înțelege viața doar în categorii biologice. Din grijă pentru Julieta, distrusă chipurile de moartea vărului ei, tatăl aranjează rapid pentru ea un mariaj, știind că leacul cel mai eficient împotriva tristeții îl reprezintă un bărbat. Julieta are paisprezece ani - suficient; mama ei, la vârsta aceasta, deja o năștea. Dedicată trup și suflet pupilei sale, doica Marta o convinge pe Julieta, mânată de cea mai pură credință, să-și asculte părinții și să se mărite cu Paris. Este mai frumos decât Romeo și, în plus, la ce i-ar folosi Julietei un bărbat aflat departe, de vreme ce *Romeo e ca și mort, căci el, deși trăiește, nu te are!* (III, 5). Lumea aceasta este guvernată de instincte și emoții.

Iubirea dintre Romeo și Julieta nu se află în opoziție, crește din același sol - al emoțiilor și instinctului. Dar - și abia acest fapt construiește opoziția tragică în raport cu înfăptuirea instinctelor conform normelor veroneze - emoțiile în relația dintre Romeo și Julieta au suferit un proces de sublimare. S-au extins dincolo de granițele posibile, acceptate de marea majoritate. In această iubire asistăm la expansiunea unor teritorii cuprinse de dragoste. In tragedie nu există opoziții: Irupescul, biologia reprezentată de marea majoritate și spiritualitatea sentimentelor, specifică îndrăgostiților. Ba dimpotrivă: Romeo și Julieta pun stăpânire pe tot: înfăptuiesc iubirea deplină. In toată complexitatea accesibilă sentimentelor: valorifică resursele emoțiilor și potența instinctului.

In primele scene îl întâlnim pe Romeo ca tânăr nefericit, îndrăgostit fără ca sentimentele să fie reciproce. Totuși, vom constata destul (le repede că el nu e un plângăcios superficial, ci un tânăr plin de tern- I icrament și umor (ex. scena cu Mercutio și Benvolio, II, 4), un îndrăgostit activ și fervent. La fel cum sunt toți tinerii veronezi - pasionali, spontani, sexy. Toată această lume este străbătută de fiorul sexului, l iorul acesta îl simt și Romeo și Julieta, scăldați în trupesc. Doar că ei .unt mai bogați cu o dimensiune suplimentară a trupescului - sublimarea sexului în plenitudinea miraculoasă a eroticului. Este total lipsit < le sens să-i considerăm pe Romeo și Julieta niște alge palide și fără sex, niște privighetori care înalță un tril asexuat. E total lipsit de sens, dar nu întâmplător tradiția europeană, în care sexul se află în opoziție cu .poezia pură a sentimentelor", i-a receptat atât de des tocmai în felul .«vsta.

Romeo și Julieta, ajutați cu înțelepciune de fratele Lorenzo, demască acest stereotip stupid - separarea reprobabilă penbru cultura creștină a sferei trupului și sufletului, a sexului și poeziei.

Poezia și sexul se unesc în această relație într-un ansamblu unitar. De la bun început. De la prima scânteie de fascinație reciprocă, resimțită în timpul balului, când mâinile lor se întind parcă involuntar unele către celelalte și vârfurile degetelor li se întâlnesc. In aura unui fior poetic, trupescul tinde spre trupesc. Primul dialog (I, 5) este scris sub forma unui sonet. Câtă măiestrie auctorială! - forma evocă însuși conținutul; forma sonetului, cum se întâmplă la Shakespeare, scăldată în poezie și erotism sau mai exact: figura sexului îngreunată de poezie, în afara concepției iubirii, omului și lumii sau, mai degrabă, prin intermediul acesteia, piesa *Romeo și Julieta* strălucește prin forța marii poezii de dragoste, pentru a pune în lumină poezia iubirii depline.

Primul monolog desfășurat sub balconul Julietei - entuziasmul spontan născut de frumusețea iubitei - Romeo îl încheie cu celebrele cuvinte:

O, ce n-aș da să fiu mănușa ei
Şi să-i ating obrazul!... (II, 2)

Ele reprezintă o apoteoză a frumuseții atingerii, când corpurile se unesc într-unul, intrând în comuniune. Iar Julieta visează cu ochii deschiși:

la-mă, vai, ia-mă întru totul! (II, 2)

întru totul! Chiar așa. Căci iubirea înseamnă totalitate.

Când facem cunoștință cu Romeo, el se simte singur pe lume. Crede că:

Inima noastră
Este mai activă, când suntem singuri.[21] (I, 1)

- și invers: când *inima noastră e mai activă,* când suntem înnobilați sentimental, atunci trăim singurătatea cea mai profundă. Să spulbere coșmarul singurătății poate numai forma ei supremă: comuniunea, adică singurătatea a două suflete în raport cu restul lumii. în dialogul dintre Benvolio și Montague, Romeo este prezentat ca un trist însingurat. E doar o aparență. Romeo, prin natura sa, nu este solitar - așa îl face să pară *lipsa iubirii* (I, 1), așteptările pe care i le trezește tânărului iubirea, speranța de a depăși condiția de solitudine emoțională prin comuniune, prin sentimente împlinite, reciproce. Cât sunt ele de importante pentru evoluția lui Romeo. El suferă. Dar din dragostea nemărturisită a extras o valoare uriașă: conștiința propriei singurătăți, a propriei individualități, a propriei integrități în lumea care-1 înconjoară. Şi iată că la bal a zărit-o pe necunoscută. Şoptește entuziasmat:

O, inimă, iubit ai tu vreodată?
Ştiură-ți, ochi, uoi, până-n noaptea-aceasta Ce este frumusețe-adevărată? (I, 5)

Da, din punct de vedere subiectiv, fiecare iubire este prima. Dar Shakespeare știe: pentru a putea trăi și înțelege pe deplin întreaga frumusețe și măreție a dragostei, sunt indispensabile toate formele ei anterioare, care totuși pălesc în fața celei recente. Fascinațiile trecute creează o perspectivă fără de care nu putem întrezări plenitudinea. Cândva au durut. Dar totuși, „din durere te vei naște" - și tu, și propria conștientizare a unei relații împlinite pe de-a-ntregul. Iar cel care nu a suferit vreodată? *De răni nu-i pasă celui care-i teafăr* (II, 2). Nu putem decât să compătimim o asemenea persoană.

Intrând la balul organizat de Capuleți, Romeo își spune:

Nu *știu ce*
Mă face să presimt; că o restriște Ce-atârnă încă-n stele, își pornește Sinistru-i zbor spre-acest ospăț nocturn,
Şi vine printr-o moarte timpurie ***Să*** *pună capăt astei vieți deșarte,*
Ce stă acum închisă-n pieptul meu. (I, 4)

Predestinare? Soartă? Poate. Ce-i drept, în noaptea aceea, soarta lui Romeo *își iuțește pasul.* O soartă *sinistră, ce* stă sub semnul unei *morți timpurii,* dar care totodată îi permite lui Romeo să-și împlinească viața. O viață scurtă, dar intens trăită, întru totul împlinită. Dacă așa arată soarta, e una milostivă și generoasă: chiar dacă e extraordinar de condensată, îi oferă totuși tânărului Montague esența vieții.

Că înțelege, e prea mult spus, dar *simte* acest lucru Julieta, atunci când așteaptă prima ei noapte de dragoste:

O, vino, noapte bună, fermecată,
Dă-mi pe Romeo-al meu, și când vreodată El va muri, tu să faci mii de stele Din trupul lui, care-ar împodobi Atât de mândru bolta înstelată,
Că lumea-ntreagă s-ar îndrăgosti De tine, noapte - și-ngâmfatul soare JSI-ar mai afla pe nimeni să-l adore! (III, 2)

Fericirea este luminoasă. Strălucirea luminii, ca și viața, nu e neapărat să dureze - e suficient să strălucească o vreme.

Restriștea ce-atârnă în stele, de care se temea Romeo și strigătul Julietei: *și când vreodată va muri tu să faci*

[21] Versuri în traducerea noastră, fără de care fragmentul următor nu ar avea sens.

mii de stele din trupul lui mă face să descopăr o trimitere poetică la sonetul lui Norwid[22] *La Verona,* în care deasupra *casei familiei Capulet și Montague*

Ochiul limpede de cer
L~]
împinge steaua spre apus.
Chiparoșii spun că, pentru Julieta,
Că pentru Romeo - această lacrimă deasupra planetei
Cade și străpunge mormintele.
Iar oamenii spun, și spun și savanții,
Că nu sunt lacrimi, ci pietre, ✓
Şi că nimeni nu le așteaptă.

Şi pe bună dreptate, căci savanții sunt oameni care au capul pe umeri. Spun că *nu sunt lacrimi,* că sunt doar *pietre.* Așa spun, căci iubirea înseamnă împlinire - numai aici și numai acum. împlinire pe pământ, totalitatea înfăptuirii vieții. Iubirea împlinită reprezintă axa lumii subiective.

Pentru a atinge plenitudinea, pentru a înfăptui viața, fiecare trebuie mai întâi să-și regăsească propria axă, pilonul lumii.

Romeo a ieșit de la bal în noapte:

Să plec, când inima-mi aci tânjește?
Hai, lut pustiu, și regăsește-ți axa! (II, 1)

Pe mulți îi mistuie viața în goana după propria *axă.* Romeo și Julieta au găsit-o. Unul în celălalt. Şi în sine. în comuniune. Se împlinesc.

Niște îndrăgostiți nefericiți, dar nu tragici. Lumea este tragică, nu ei. O lume cu milioane de orbi acoperă *axa* după care ar trebui doar să întindă mâna - unul spre altul.

Romeo și Julieta înving lumea. *Romeo și Julieta* e o tragedie radiantă. O tragedie senină și optimistă în esența sa. *Romeo și Julieta* e o mare piesă existențială despre uriașa victorie asupra singurătății.

---

[22] Cyprian Norwid (1821-1883), poet, prozator, dramaturg, eseist, grafician, sculptor, pictor şi filosof polonez, considerat ultimul, în ordinea creației, dintre cei patru mari scriitori ai romantismului polonez. (N. *tr.)*

Dar griji oricâte pot de-acum să vină;
Nu covârșesc plăcerea cea divină Când știu că Julieta e a mea!
Așază mâna ei în mâna mea,
Unește-le, prin binecuvântare,
Şi moartea poate-apoi să mă sugrume,
Căci mi-am trăit norocul meu pe lume! (II, 6)

Eroul a ajuns să trăiască această clipă a plenitudinii - realizarea prin comuniune. Fratele Lorenzo îi răspunde sceptic:

Asemeni patimi oarbe n-au norocul Să țină mult: ca pulberea și focul Se mistuie-n întâia sărutare! (II, 6)

Dar ce contează că asemenea patimi nu durează? Acest lucru nu umbrește strălucirea optimistă a iubirii, dacă mai întâi flacăra arde cu vervă și oferă satisfacție. Şi atunci iubirea poate oferi ceea ce fratele Lorenzo definește - e drept, servindu-se de frazeologia unui fiu al Bisericii: *prin cuvântul ei, Biserica face din voi un trup și-un suflet!* (II, 6) Iată - un trup și un suflet.

Romeo, după ce-1 ucide pe Tybalt fără să vrea, spune: *Sunt jucăria sorții!* (III, 1). Cu toții suntem o jucărie a sorții, e o banalitate. Ideea nu e să ne păcălim soarta. Ideea e să ne găsim și noi locul printre jucăriile sorții. Ideea e să reușim să ne împlinim înaintea sorții. Romeo și Julieta au reușit.

JULIETA [duce flaconul la gură]:

Romeo, beau în sănătatea ta! (IV, 3)

și *bea* narcoticul. Dacă ideii de izbăvire i-am conferi semnificația laică a împlinirii, a vieții împlinite, atunci soarta Julietei și a lui Romeo nu este o pierdere, ci o împlinire. Scurtă; spontană ca orgasmul. Fratele Lorenzo este înțelept și iubește oamenii:

Nu este bine măritat-aceea Care trăiește mult timp măritată.
Cu mult mai bine măritată este Cea care moare tânără mireasă. (IV, 5)

Cea pentru care strălucirea fericirii împlinite nu a reușit să pălească. Durata strălucirii nu o poate măsura ceasul, fratele Lorenzo rostește aceste cuvinte deasupra trupului Julietei adormite și le adresează părinților ei, care sunt convinși că fiica lor iubită a murit. Dar în straturile mai profunde ale semnificațiilor, Lorenzo vorbește pentru sine. Vorbește despre Julieta pe care el însuși a unit-o în cununie cu Romeo și știe că cei doi au atins în existența lor culmea împlinirii: viața-împreună, metamorfozarea amândurora într-un tot unitar.

Ducele rostește concluzia, în încheierea piesei:

Căci nu-i nici în povești mai muît prilej de jale
Decât în trista întâmplare-a lui
Romeo și-a Julietei sale! (V, 3)

O poveste cu adevărat foarte tristă, o adevărată tragedie. Dar dacă tragedia constă în necesitatea alegerii unei singure valori cu prețul respingerii unei alte valori, atunci Romeo și Julieta au ales, dintre toate șansele, pe cea mai mare - și murind, au ieșit biruitori.

Lumea i-a ucis pe Romeo și Julieta. Dar nu i-a distrus. Nu i-a prins la timp. Ei au scăpat de rigorile lumii. Au reușit să-și împlinească viața - esența ei. S-au realizat în cea mai mare sublimare a singurătății față de lume: în singurătatea-în-doi. Singurătatea în unul e o năpastă. Singurătatea în doi, dacă este sinonimă cu împlinirea propriilor visuri, poate fi însăși fericirea. Şi tocmai de aceea, dintre tragediile lui Shakespeare, *Romeo și Julieta* este cea mai optimistă și mai iradiantă tragedie.

Citatele provin din ediția William Shakespeare, *Romeo și Julieta*, în traducerea lui Şt.O. Iosif și revizuită de Al. Philippide, p. 269-420, în *Opere*, I, București, 1955.

Intre bunătate și prostie

Atât e de neobișnuit pentru natura omului de teatru și atât de contradictoriu cu esența năzuințelor dramaturgului, încât nu e chip să nu ținem cont de acest fapt: *Timon din Atena* cel mai probabil nu s-a jucat niciodată pe scenă în timpul vieții lui Shakespeare. Singura dintre piesele sale care nu a fost jucată! Numai în cazul piesei *Timon* Shakespeare nu a fost deloc tentat să o pună în scenă. Poate că o considera o creație nereușită? Acest fapt ar demonstra obiectivismul lui Shakespeare față de propriile opere. Poate considera textul doar

0 schiță - fapt susținut de numeroasele inconsecvențe și versuri nefinisate din *Timon* - căreia nu a mai avut apoi chef să-i dea o formă definitivă? Oricum ar fi, drama despre mizantropul atenian a fost scrisă de Shakespeare în perioada târzie a creației sale. în forma care s-a păstrat, textul a apărut cel devreme în anul 1604, poate chiar mai târziu. Poate istoria despre cum a ajuns Timon să fie dezgustat de lume coincide cu vremea când însuși Shakespeare devenea un mizantrop tot mai mare, până când a disprețuit întreaga Londră, teatrul și gloria și s-a retras la Stratford? Nu are importanță. Să nu cedăm tentațiilor Iluzorii ale biografismuluj facil.

Motivul mizantropiei - fundamental în drama *Timon din Atena* - uste valorificat doar de autori de mare calibru și necesită din partea npcciei literare o participare extraordinară pentru concretizarea temei.

11 nu este sursa principală de inspirație a piesei lui Shakespeare, poate că nici nu e o sursă de inspirație, și totuși Lucius și-a intitulat dialogul despre Timon *Timon Mizantropul* - întocmai: *mizantropul.* Iată și un lucru interesant: tot așa cum *Timon* nu a fost pus în scenă în timpul vieții lui Shakespeare, nici *Mizantropul* - tot îndelung scrisă - a avut m timpul vieții lui Moliere cel mai mic succes dintre toate comediile sale.

1)n concurs de împrejurări evident, care nu schimbă cu nimic faptele, i Inr e totuși surprinzător.

Alceste, mizantropul lui Moliere, spune: *cine prețuiește lumea întreagă, nu prețuiește pe nimeni* (I, 1). Această frază Âlceste i-ar II putut-o arunca cu dispreț chiar lui Timon care, înainte de a pierde li ii ce avea, iubește necondiționat lumea și îi prețuiește cu naivitate pe toți deopoirivă. Dar Alceste nu este omonimul lui Timon, nici măcar cil acelui Timon care, trădat de lume, cade în mizantropie și începe să deteste întreaga omenire. Mai înainte Timon iubise lumea și oamenii, de aici și declinul visurilor sale. Alceste este un fel de corespondent al cinicului filosof Apemantus din *Timon* - falsitatea lumii este pentru el evidentă de la bun început și îl scârbește. Trădarea lui Celimene nu năruie nimic, ba dimpotrivă - perversa damă nu face decât să-i confirme convingerile despre lume. Tragedia lui Alceste diferă de a lui Timon: ea nu străbate distanța de la credința în umanitate până la pierderea acestei credințe, ca în cazul atenianului; deplin conștient de perversitatea oamenilor, Alceste este sfâșiat între această conștientizare și dragostea nedorită, căreia totuși nu i se poate opune. Alceste trăiește aceste momente de tragică sfâșiere. E disperat până la lacrimi, până la lacrimi de... râs. Comicul tragic al lui Alceste cutremură. Ridică *Mizantropul* către culmile bogăției psihologice și consecințele filosofice ale surprinderii relației dintre om și ceilalți oameni și dintre'om și lume la un asemenea nivel de complexitate care pentru *Timon,* mono- semantic în esență, rămâne de-a dreptul inaccesibil.

Adevăratul Timon atenianul a trăit în secolul V î.Hr. A pătruns în tradiție ca un mizantrop declarat. întrebat cândva de ce îl primește la el acasă doar pe tânărul Alcibiade, Plutarh susține că ar fi răspuns: „Fac asta deoarece cândva Alcibiade va face mult rău atenienilor". Drama lui Shakespeare încearcă să dezvăluie mecanismul - să recreeze drumul lui Timon spre mizantropie. La începutul acțiunii, eroul este atât de respectat și de iubit de întreaga Atenă, încât pur și simplu *toți se-mbulzesc în jurul lui* (I, 1). Pictorul îi oferă lui Timon un tablou-avertisment alegoric, care arată că atunci

Când, sub îndemnul toanelor, Fortuna
își zuârle-n hău iubitul, toți ciracii
Ce-n urmă-i s-au urcat spre culmi pe brânci,
Să se prăvale-l lasă și niciunul Nu-1 însoțește~n prăbușirea lui. (I, 1)

Această alegorie, redând în mod banal un adevăr evident, în pragul acțiunii prevestește cu claritate finalul poveștii, fapt care, din punct de vedere al construcției dramatice, e greu de considerat o manevră strălucită. De altfel, însuși Timon este surd la orice avertisment - credința lui în oameni este neclintită. O atitudine diametral opusă manifestă filosoful Apemantus - mizantropul acesta detestă oamenii, îi disprețuișește și îi desconsideră. Apemantus, asemenea eroului lui Moliere, poate fi în această privință liniștit: pe el nu-1 așteaptă din partea oamenilor nicio deziluzie. Singurul lucru care i s-ar putea întâmpla e să fie plăcut surprins. în schimb, pe Timon îl pot aștepta doar dezamăgiri - suprizele pozitive sunt pentru el inaccesibile, căci bunătatea umană o acceptase *a priori.* Atitudinea lui Timon este așadar pentru el indiscutabil mult mai primejdioasă, Dar oare fericirea, chiar și efemeră, care rezultă din credința în bunătatea lumii nu merită asumarea acestui risc? Şi totuși, Timon ar putea reuși; în fața lui Apemantus nu are nicio șansă, nicio speranță.

Trama piesei *Timon Atenianul* și teza ei majoră, care susține că norocul este schimbător iar oamenii sunt uneori infami, e o banalitate. Fertilă din punct de vedere intelectual și atractivă este, în schimb, în piesă doar problema

alegerii atitudinii între credința naivă a lui Timon și mizantropia lui Apemantus. Problema ponderii mizantropiei și a riscului naivității.

Pentru ca atitudinea să-și merite numele de atitudine - compor- larea conștientă față de lume - individul trebuie mai întâi să înțeleagă lumea și să aleagă ce atitudinea are față de ea.

Metafora setei de sânge a omului, pe care o construiește Shakespeare în scena banchetului, este în viziunea sa de-a dreptul radicală? Cu toate că e formulată diferit în *Timon* față de *Titus Andronicus,* totuși în aprecierea oamenilor și a lumii nu e deloc mai blândă. Iată ce pălăvrăgesc între ei mesenii:

TIMON:

Nu-i așa că te-ai simți mai bine la o gustare a dușmanilor decât la un prânz al prietenilor?

ALCIBIADE:

Când dușmanii sângerează proaspăt, niciun fel de mâncare nu li se poate asemui; le urez celor mai buni prieteni ai mei să si • nfrupte dintr-un astfel de ospăț.

APEMANTUS:

Ah, dacă toți lingușitorii ăștia ar fi dușmanii tăi - tu să-i omori, și pe mine să mă omenești cu astfel de vânat. (I, 2)

Bestialitatea umană se prezintă aici sub forma figurilor retorice menționate în cursul discuției. Prin aceste figuri retorice parcă răbufnește cruzimea stilului de gândire.

Dar Timon este surd. Surd și orb. Generozitatea lui frizează prostia, dezvăluie lipsa nechibzuită a abilităților elementare de a-și l ilnnifica propria viață. Binefăcătorul acesta este, în esență, un perdant; i isipindu-și averea, nu ia în calcul consecințele, nu se gândește la ele.

I I pur și simplu nu este capabil să prevadă. Nu gândește. Timon nu i"ile generos - Timon este nechibzuit de risipitor. El singur se aduce pe inie și averea sa la ruină. Așadar: de vină este Timon, el singur este 'inovatul. Şi Shakespeare este vinovat: o asemenea modelare a tramei

și personalității eroului distruge potențialul ideatic al dramei. Ii aduce lui Timon nefericirea și îi răpește totodată stigmatul tragismului.

Făcând din Timon un om cu o jnimă mare, Shakespeare îl face totodată un om lipsit de judecată. în felul cum îl judecă pe erou, mizantropul Apemantus nimerește la fix:

Un prost cinstit

Pe temenele-și foarfecă averea. (I, 2)

Că și lui Timon la ce-i servesc *toate aceste ospețe și toată această poleială* (I, 2)? Bunătatea lui sinceră, simplitatea şi cordialitatea lui Timon încep să ne trezească suspiciunea că undeva, dedesubtul acestor însușiri, se ascunde poate chiar o trufie perversă, neconștien- tizată. Un orgoliu prostesc care poate avea urmări, căci

De ce-i urechea surdă la povețe,

Dar lasă lingușeala s-o răsfețe? (I, 2)

Nu putem să nu-i dăm dreptate Senatorului, care afirmă că pe Timon febra risipei îl arde din interior. Slujitorul, om simplu, înțelege lucrurile simplu: *Preadarnicilor asta le e soarta: de nu-nchizi punga, va să-ți fereci poarta* (HI, 3). Iar un alt slujitor adaugă:

De, *pentru el sunt zilele mai scurte:*

Căci crugul unui om risipitor

E ca al soarelui; dar nu se-ntoarce. (III,)

Lucid și nemilos, Aristofan l-a ridiculizat pe Timon în *Păsările.* Nemilos și lucid, dar tocmai datorită acestui fapt, rațional.

Construcția dramatică a lui *Timon din Atena* - pe care cu greu am considera-o un merit al lui Shakespeare - ascute caracterul monoplan al atitudinilor eroului. întemeiate pe principiul contrapunctului, primele acte schițează generozitatea și iubirea lui Timon, ultimele atitudinea ingrată a prietenilor și mizantropia eroului. Dacă la începutul acțiunii era credul și prost, la sfârșitul ei Timon devine tot atât de I nemilos și de lipsit de scrupule. El este cel care îi facilitează lui Alcibiade 1 expediția împotriva orașului natal; el le împinge pe curtezane să-i 1 depraveze pe tinerii atenieni; el îi sprijină pe bandiți și criminali. în finalul actului HI, după „ospățul" la care a poruncit ca trădătorilor să le fie servită apă chioară, strigă:

Arzi, casă! Piei, Atenă! Pe vecie

Urâtă omenirea va să-mi fie! (III, 6)

Și fostul binefăcător va rămâne fidel acestui legământ. Timon a văzut infamia lumii și a ales ce atitudine să adopte. Dar oare Timon a înțeles întreaga complexitate a celor văzute brusc, într-un moment de disperare? Constatarea lui după momentul dezastrului - *Haosul stăpânește lumea!,* (IV, 2) - este banală și/îtfâd rău de atât, e și falsă. Lumea e stăpânită de reguli dure. Şi nu haosul, ci ele l-au doborât pe Timon, un risipitor naiv care a încercat să se salveze, refugiindu-se în mizantropie.

Tristețea înțeleptului și necazul prostului - luminile și umbrele atitudinilor lui Apemantus și Timon. Alegeți singuri...

In fața dezastrului, Timon are de partea sa un singur lucru: *Am dat nesăbuit, dar nu mârșav* {II, 2). Chiar dacă tottiși nu a făcut-o mânat de orgoliu, în orice caz a suferit consecințele naivității sale nechibzuite. Timon cure multe în comun cu Lear. Un alt diapazon de tonuri tragice și o altă dimensiune a întrupării poetice, e adevărat, dar mecanismul este același: credința naivă în aparențe declanșează o avalanșă cu consecințe dezastruoase. Dar tocmai diapazonul, din păcate, este pur și simplu altul.

Economul lui Timon, Flavius, îi ia apărarea stăpânului său:

Cel bun pe toți îi crede-asemeni lui. (H, 2)

Şi cei înțelepți? Cei înțelepți precum Flavius? E ușor să fii, bun, dacă nu vezi răul. Dar cum poate fi cel care nu e nici surd, nici orb? Un asemenea om - conștient de răul existent - nu poate să fie bun? Ba poate, mai mult chiar. Sau probabil că numai el, numai cel înțelept se poate ridica la bunătatea adevărată - la bunătatea ca fundament. Căci numai înțeleptul poate să fie bun în pofida a orice. Şi abia aceasta este bunătatea adevărată. Şi numai o asemenea bunătate, din păcate, poate deveni fermentul unei adevărate tragedii.

Citatele provin din ediția William Shakespeare, *Timon din Atena,* In traducerea lui Dan Duțescu și Leon D. Levițchi, p. 5-81, în *Opere complete,* 7, Editura Univers, București, 1988.

Testamentul lui Cezar

Eroul care dă titlul piesei *Iuliu Cezar este* un personaj ce nu e protagonistul tragediei. De ce?

Adevăratul Cassius Iulius Caesar, biruindu-și toți adversarii, a devenit practic conducătorul suprem al Romei. Ba chiar a fost supranumit semizeu. Marele politician, al cărui nume a intrat în limbile modeme ca simbol al absolutismului, conducător strălucit și administrator, orator și scriitor, constructorul Romei ca forjă invincibilă, a rămas în istoria lumii ca una dintre cele mai mari personalități. Pe 15 martie, anul 44 î.Hr., complotiștii din partidul aristocraților, în frunte cu Brutus și Cassius, l-au ucis pe Cezar în senatul roman. Uciderea lui Cezar a însemnat exterminarea unui tiran și abolirea tiraniei sau doar o crimă infamă comisă de partidul adversar asupra unui mare monarh și părinte al națiunii?

Acestea sunt întrebări la care nu am putea să răspundem concis și convingător. Sunt întrebări la care, de două milenii, încearcă să răspundă cei mai mari și, prin răspunsurile lor, stârnesc, de fapt, alte întrebări. întrebările despre Cezar și Brutus sunt întrebări despre lege și fărădelege, despre granițele fărădelegii și despre granițele legii în cazul unui conducător puternic, dar autocrat, precum și despre granițele existente în lupta pentru libertate și democrație. Marcus lunius Brutus, filosof, orator, scriitor, s-a alăturat complotului și, pentru binele republicii, a înfipt cuțitul în trupul prietenului său. A fost - susțin unii - ultimul roman, simbol al dreptății și al virtuților republicane, pe care le iubea mai presus de orice. A fost - susțin alții - un politician aristocrat care, în realitate, s-a servit de lozincile republicane pentru a facilita preluarea puterii de către aristocrați. Dante care, în calitatea sa de reprezentant al unei ideologii teologico-dogmatice, a fost purtătorul de cuvânt al monarhiei universale, l-a așezat pe Brutus în *Divina comedie* împreună cu Iuda în ultimul cerc al infernului. Şi Petrarca în *Trionfi*, chiar dacă el însuși e un dușman fervent al tiraniei, îl condamnă în mod ferm pe Brutus. Pentru luptătorii ideilor republicane din secolul al XlX-lea, Brutus a devenit simbolul ideilor de libertate. Elisabetanii erau cu siguranță înclinați să considere *Iuliu Cezar* o mare apologie
a monarhiei puternice; după uciderea, dincolo de Canalul Mânecii, a regelui Henric al IV-lea, în anul 1610, supușilor lui Iacob I *Iuliu Cezar* le-a apărut fără îndoială ca un mare avertisment adus de Shakespeare cu privire la declinul ce pândește statul după exterminarea unsului lui Dumnezeu, ale cărui decizii și fapte nu se cade să fie judecate de cetățenii supuși. Iuliu Cezar și Marcus Brutus continuă să facă parte din istorie. Şi fiecare perioadă a istoriei le conferă un alt chip; împreună cu Antoniu, îl plânge și-l adoră pe Cezar, sau asemenea lui Brutus îi împlântă tiranului stiletul în piept.

Pentru Shakespeare, sursa istorică valorificată în *Iuliu Cezar* au constituit-o *Viețile paralele ale oamenilor iluștri* de Plutarh. *Un ghicitor* - scrie Plutarh - *i-a prevestit lui Cezar că în idele lui Marte trebuie* sa *se ferească de o mare primejdie. Dar când a sosit ziua aceasta și Cezar, mergând la senat, l-a salutat pe ghicitor, i-a spus glumind: „Gata, au sosit deja idele lui Marte!“ La care ghicitorul ar fi răspuns liniștit: „Da, da, au sosit, dar încă nu au trecut“*. Zarurile abia au fost aruncate. Jocul se desfășoară. Pentru Cezar, el este ultimul. Pentru uneltitori și pentru Roma, jocul continuă. Fiecare mișcare în acest joc dă naștere următoarelor mișcări. Ca o avalanșă. Despre ea scrie Shakespeare în *Iuliu Cezar.* El este eroul din titlu, dar tragedia aceasta nu este a lui Cezar.

Cezar este, în acțiunea din *Iuliu Cezar,* un personaj marginal. Extraordinar conceput, e adevărat, în doar câteva tușe de penel, în numai patru scene în care își face apariția. In monologul dinaintea morții se pune deasupra omenirii și atribuie persoanei sale însușiri aproape divine. Voința lui este totală; *înapoi! Vrei tu Olimpul să-l iei în piept?* (III, 1) - îi întreabă pe cei care încercau să-i influențeze hotărârile. Şi, totodată, acest supraom zeiesc, o statuie vie, este... tare de-o ureche; chiar așa, pur și simplu nu auzea defel cu o ureche. *Treci, te rog, în dreapta - urechea asta nu aude*

bine (I, 2). Plutarh nu pomenește despre această infirmitate a lui Cezar. Așadar, este ideea lui Shakespeare; aparent un mărunțiș, dar îi conferă semizeului dimensiunea umană. Așadar, acest personaj, în esență marginal, este desăvârșit conceput. Cezar nu coparticipă la nașterea acțiunii în *Iuliu Cezar.* El este punctul de plecare al acțiunii, pe care o săvârșesc alții, în special Brutus și Cassius. în schimb, Cezar este fermentul problemei abordate de Shakespeare prin intermediul acțiunii tragediei. Piesa a fost scrisă cel mai probabil în vara anului 1599, fiind jucată ca una dintre primele premiere în nou reclăditul teatru „The Globe", în toamna aceluiași an. *Iuliu Cezar* a ajutat la relansarea celui mai vestit teatru al lui Shakespeare și totodată a deschis în creația acestuia seria de drame romane și de mari tragedii. A avut o distribuție impresionantă, treizeci și cinci de persoane cu nume proprii, la care se adaugă mulțimea.

Majoritatea protagoniștilor reprezintă figuri istorice. Dar *Iuliu Cezar* nu e o cronică. Autenticitatea personajelor și a evenimentelor relativ fidele din punct de vedere istoric nu formează decât fundalul, materialul adevăratei probleme dezbătute în operă. *Alea jacta est!* - Cezar moare. Idele de martie *au sosit, dar încă nu au trecut.*

Mecanismul este simplu și constant, motivația loviturii de stat împotriva lui Cezar este și ea evidentă. Cassius spune limpede:

Te ține bine, Cezar; după asta
Sau cazi, sau mult mai grea ne-o fi năpasta. (I, 2)

deoarece Cezar e *plin de-amenințări și foarte groaznic* (1, 3). Ostilitatea lui Cassius față de Cezar nu izvorăște din aversiunea nutrită de un democrat față de puterea absolută, ci din pură zavistie că Iuliu a fost preamărit mai presus de meritele sale și, mai ales, mai presus de însuși Cassius. Dar demagogia „cu lipici" a lui Cassius, care pune la cale complotul, și felul în care jonglează cu lozincile democrate adună fără greutate aliați în jurul său. Absolut curate sunt doar imboldurile lui Brutus, un om transparent de echitabil:

Din parte-mi,
Temei n-am să-l dobor; mă-ndeamnă numai
Obștescul bine
să-l ucid pe Cezar. Dorește coroana, dar
Cezar, în adevăr, nu-mi apăru vreodată
De patimi stăpânit mai mult decât
De mintea lui. (II, 1)

Și aici Brutus săvârșește prima greșeală în aprecierea situației: Cezar nu i-a părut *de patimi stăpânit mai mult decât de mintea lui* - pur și simplu moralitatea ține de cu totul alte categorii ale existenței decât puterea. încă de la începutul jocului, Brutus-eticul l-a invalidat pe Brutus-politicianul. Brutus încearcă să fie obiectiv, observă puterea, dar și meritele lui Cezar; și declară: *Fiindcă Cezar m-a iubit, îl plâng; fiindcă a fost fericit, mă bucur; fiindcă a fost viteaz, îl cinstesc; dar fiindcă a fost însetat de putere, l-am ucis* (III, 2). Și la *ce* servește tot acest obiectivism, de vreme ce esența motivației lui Brutus de a se alătura complotului este, în realitate, falsă: *am făcut-o nu fiindcă iubirea pentru Cezar a fost mai mică, dar fiindcă iubirea mea pentru Roma a fost mai mare* (III, 2). Cuvintele sale reprezintă o încercare de transferare a raționamentului din dimensiunea eticii în dimensiunea politicii și a acțiunii politice. Dacă adevăratul Brutus a fost un aristocrat conspirator în spatele paravanului democrației sau un ideal al virtuților republicane - nici nu contează. Pe Shakespeare în *Iuliu Cezar* îl interesează Brutus ca simbol, întruchiparea unei atitudini concrete pe tabla de șah a politicii. O atitudinea de iubire față de principii. O atitudine care nu-i permite să înțeleagă faptul că iubirea este un miracol în iubire, dar în politică mai greu cântăresc logica și eficiența.

Moartea lui Cezar survine aproape exact la mijlocul piesei. Prima parte a tragediei prezintă evoluția până la maturitate a complotului. In schimb, problema fundamentală, stratul filosofic al lui *Iuliu Cezar* sunt dezvăluite pe deplin abia de partea a doua. Pentru aceasta, prima jumătate a tragediei pare să fie doar o introducere dezvoltată. Până în actul III se conturează complotul, încununat de succesul uneltitorilor. De la ieșirea din scenă a slujitorului lui Antoniu (III, 1), drumul complotiștilor va intra pe o pantă vertiginoasă, care îi va conduce la înfrângerea definitivă.

Drumul lui Antoniu este ascendent. Prima lui scenă deasupra cadavrului lui Cezar este o capodoperă a jocului politic. Antoniu rostește un imn închinat celui ucis, dar totodată „capitulează" și trece de partea ucigașilor lui Cezar. Cade cu ei la înțelegere și pace, cu toate că nimeni nu l-a lămurit *ce temeiuri putut-au să uâ facă a vedea în Cezar o primejdie* (III, 1). In momentul acesta, mai importantă decât motivul se dovedește dorința de a se menține pe tabla jocului politic. Atitudinea lui Antoniu nu oglindește polarizarea reacțiilor omenești în fața situațiilor radicale - dezvelește principiile jocului: atitudinile politicienilor în momentul ocupării unei poziții pe tabla de șah.

Iar jocul abia începe.

Prevestire fac, iată, contemplând aceste răni Ce-și cască gura purpurie, mută.
Cerându-mi să jelesc și să vorbesc:
Pe capete de oameni va cădea Blestemul greu și furia în case,

Sălbaticul război civil curând Va bântui italice tărâmuri. (III, 1)

Cuvintele lui Antoniu conturează tema fundamentală a piesei: Shakespeare este conștient de primejdiile pe care le implică autocratismul puterii, dar totodată știe ce *blestem* poate fi pentru stat lipsa acestuia. Este anul 1599 - Elisabeta I și Anglia sunt la apogeul puterii. Un stat care nu are o mână de fier la conducere, sfâșiat între *furia în case* a diverselor facțiuni și *sălbaticul război civil,* trebuie să crape din interior.

Poporul roman nu înțelege acest lucru. Mulțimea, ca de fiecare dată la Shakespeare, este limitată și lipsită de voință. îndrumată corespunzător, cu aceeași ardoare și convingere l-a venerat pe Pompiliu, dar și pe Cezar. Acum e de partea complotiștilor, în momentul imediat următor trece înapoi de partea lui Antoniu. Şi totuși, speriat de consecințele morții lui Cezar, unul dintre Cetățeni spune foarte nimerit: *Mi-e teamă că unul și mai rău vefii-va-n iocu-i* (III, 2). Chiar așa! Dar mulțimea, în ansamblul său, nu zărește cusăturile jocului politic. Necrologul lui Marc Antoniu adresat cetățenilor lângă trupul neînsuflețit al lui Cezar este în acest joc o mișcare de maestru. E cel de-al doilea mare discurs al său. Recunoscând aparent motivele uneltitorilor și în repetate rânduri numindu-i, bineînțeles cu ironie, bărbați *cinstiți,* Antoniu întoarce mulțimea împotriva lor, trezește admirația și iubirea poporului față de memoria lui Cezar și, în felul acesta, și față de sine însuși, în calitate de prieten credincios. Vestea că în testamentul său Cezar a lăsat fiecărui cetățean al Romei șaptezeci și cinci de drahme, iar poporului *grădinile lui toate, boschetele-i, livezile plantate pe malul celălalt al Tibrului* (III, 2) câștigă în mod definitiv mulțimea de partea conducătorului ucis. Antoniu a câștigat partida. Poporul merge să-l îngroape pe Cezar și să-i răzbune moartea.

Porni șuvoiul. Piază-rea, te-ndreaptă
Pe calea ta cum vrei. (III, 2)

Antoniu nu se înșală: *șuvoiul a pornit* în momentul morții lui Cezar - acum este suficient să-i fie direcționat cursul cum se cuvine.

Acțiunea se desfășoară cu rapiditate. Ceasul lui Shakespeare funcționează. Mai repede chiar decât s-a întâmplat în realitatea istorică: *Octaviu* (de fapt Octavian) *a sosit la Roma* și așteaptă cu *Lepidus* în *casa lui Cezar* (III, 2). Peste câteva momente va încheia cu Antoniu un triumvirat. Avalanșa pornește la vale. Iar mulțimea neroadă bântuie pe străzile Romei; oarbă ca întotdeauna, calcă totul în picioare, îl omoară pe drum pe poetul Cinna doar pentru că poartă același nume cu al unuia dintre complotiști. *Fărădelegea a rupt zăgazurile.* Avalanșa continuă. Scot capul mișeii.

Ceasul lui Shakespeare ticăie. Şi-a iuțit pasul. în realitatea istorică, triumviratul se încheie abia peste un an de la moartea lui Cezar, după bătălia de la Mutina, în care Octavian îl învinge pe Antoniu. In realitatea din *Iuliu Cezar,* acestea sunt niște detalii inutile. Mai presus de ritmul faptelor este principiul lor. Așadar, s-au așezat toți trei la masa tratativelor: Octaviu, Lepidus și Antoniu. Triumvirii stabilesc *lista neagră* a celor condamnați la moarte și a proscrișilor (IV, 1). Antoniu se învoiește repede la moartea nepotului său; Lepidus acceptă condamnarea la moarte a propriului frate. în jocul acesta, importantă e doar miza.

Triumvirii luptă numai pentru ei înșiși și pentru interesele personale. Au stabilit *cum să împartă lumea,* dar pe la spate deja pun la cale o trădare. *Deci de dânsul să nu vorbim mai mult ca de-o unealta* (IV, 1) - hotărăsc Antoniu și Octaviu să se ralieze împotriva lui Lepidus. Atâta vreme cât le este folositor însă... Căci nici nu se poate să tratezi altfel o *unealta* decât instrumental, utilitar... Lipsa unui locaș central al puterii, lipsa unei axe în jurul căreia să se învârtă lumea îi accelerează declinul. O înțelegere lipsită de un punct de sprijin își pierde atributele și utilitatea.

Declinul se abate și asupra taberei complotiștilor. Numai Brutus rămâne constant, deoarece numai el își găsește un punct de sprijin în principiile sale ferme. Drumurile lui și ale lui Cassius se despart tot mai mult, deoarece acesta din urmă consideră că

Nu *se cuvine-n timpuri ca acestea*
Orice păcat mărunt să-l iei în seamă. (IV, 3)

Şi are dreptate în felul său, căci ce mai contează un *păcat mărunt* când însăși axa stabilă a lumii s-a frânt odată cu moartea lui Cezar. Deja numai pe Brutus îl mai poate surprinde și revolta faptul că despre Cassius

Lumea strigă că ești hrăpăreț
Şi slujbele le vinzi pe aur celor
Ce sunt nedemni de ele. (IV, 3)

înfuriat, Cassius îi reproșează lui Brutus:

Să nu te-ncrezi în dragostea-mi prea mult.
N-aș *vrea să fac ce-aș regreta pe urmă.* (IV, 3)

Nu, neîndoielnic, n-ar vrea, mai ales în *vremuri ca acestea, să regrete* prea^mult *orice păcat mărunt.* Brutus procedează corect, adică moral. însă Cassius, *în vremuri ca acestea,* procedează regulamentar - el respectă regulile jocului. Brutus e cel care rătăcește drumul; blând și încrezător în relația sa de prietenie, se servește de sentimente și de moralitate - nu ia la cunoștință faptul că aceste categorii de valori au fost eliminate din jocul a cărui unitate de valoare o constituie logica rece și eficiența.

Iuliu Cezar este o piesă distinctă în patrimoniul literar al lui Shakespeare. Bogăția acțiunii, punctele ei de cotitură, desfășurarea evenimentelor sunt condensate. Domină o situație concretă şi analiza ei: discursul dintre eroi și discursul lui Shakespeare despre atitudinile adoptate de individ în politică şi despre corectitudinea acestor atitudini, discursul despre esența și sensul puterii supreme, precum și avalanșa de consecințe pe care le stârnește slăbiciunea puterii centrale, revendicată între ei de»politicieni dezbinați.

Brutus vorbește frumos și înțelept despre condiția omului.

Se schimbă soarta omenească-ntruna:

Ştim ualul cum ne bate, el ne duce înspre noroc, dar dacă nu luăm seama,

Călătoria vieții ocolește Printre nevoi și stânci. (IV, 3)

Vorbește despre principiul și arta vieții. Are dreptate, legea fluxului și refluxului funcționează și în politică, și în stat. Poate funcționa, căci *știm valul cum ne bate.* Dar nici complotiștii, nici triumvirii nu reușesc să stăpânească valul. Roma, rămasă fără marele său conducător, se scaldă în ape tulburi.

Năluca lui Cezar, care îi apare lui Brutus, chinuit de remușcări, nu este primul dintre duhurile lui Shakespeare care în noaptea dinaintea unei bătălii îl bântuie pe erou. Dar Brutus nu e Richard al Dl-lea. Brutus nu are îndoieli cu privire la justețea și corectitudinea faptelor sale. Umbra lui Cezar nu e o mustrare de conștiință - este o umbră care își așterne povara pe fiecare decizie - chiar și pe cea mai onestă dintre deciziile dificile.

SPIRITUL:

Doresc să-ți spun că la Philippi o să mă vezi.

BRUTUS:

Te voi vedea, cum zis-ai, la Philippi. (IV, 3)

Brutus răspunde dârz. Cu demnitate și acceptare. întâlnirea omului cu soarta este inevitabilă.

Ca stoic, Brutus nu este croit pentru vârtejul războiului și viforul politicii. Atitudinea de stoic îi dictează, de asemenea, să disprețuiască sinuciderea ca act născut din lașitate. Şi cu toate acestea, după bătălia de la Philippi, Brutus își ia viața. Căci altceva este sistemul de concepții al omului și cu totul altceva actul unei decizii existențiale, luate sub presiunea momentului. Puțin mai devreme Brutus și-a dat seama că lupta va decide nu numai cu privire la propria soartă, ci și la soarta statului:

Ce-a-nceput la idele lui Mar te se sfârșește în astă zi. (V, 1)

Această zi pune capăt rotirii axei - închide perioada care a început în senatul roman cu uciderea lui Cezar. Când zarurile au fost aruncate, prima mişcare stârnește în mod inevitabil întreaga acțiune care, conform normelor superioare, trebuie să se desfășoare până la capăt. In politică și în istorie, nimic nu poate exista fără consecințe: reprezintă o lege și un ritm inviolabile.

Mă voi arma, deci, cu răbdare, voia înaltelor puteri ce ne domină în liniște-așteptând. (V, 1)

Acordul lui Brutus cu privire la viitorul rezultat al bătăliei de la Philippi nu reprezintă acceptul unui politician și conducător - este acordul unui stoic; al unui filosof care înțelege și acceptă domnia *unor forțe necercetate* ale istoriei.

Cassius înțelege totul în categorii complet diferite - în dimensiunea exclusiv personală, din punct de vedere al individualității care
moare:

Azi am văzut întâi lumina zilei.

Se împliniră timpurile și

Mi-e dat ca să sfârșesc unde-nceput-am. (V, 3)

In fața bătăliei pierdute, Cassius îi poruncește slujitorului său, Pindarus, să-l ucidă. Titanius se omoară și el lângă leşul lui Cassius. Brutus se sinucide. Chiar dacă gesturile acestea emoționează prin demnitatea lor, tot gesturi goale rămân. Pentru a lupta, trebuie să trăiești.

Idele lui marte s-au încheiat. *Seascunde-al Romei soare. Sfârșită-i ziua noastră. Norii vin. Şi cețuri, și primejdii* (V, 3) - spune Titinius *pe* câmpul luptei pierdute de la Philippi. S-a încheiat furtuna luptelor interne care au zguduit țara, stârnită de uneltitori prin uciderea conducătorului lor. Antoniu și Octaviu stau lângă trupul lui Brutus. Ii aduc dușmanului lor un omagiu post-mortem:

A fost din toți romanii cel mai nobil.

Ce făptuiră ceilalți conjurați Din pizmă pentru Cezar a făcut-o Cu inimă curată singur el Li se alătură spre-obștescul bine. (V, 5)

Ei aduc un omagiu idealului de virtuți ale omului, nu ale politicianului.

Numit de Shakespeare Octaviu, Octavian August, nepotul lui *Cezar*, a fost prin testamentul lui Cezar adoptat ca fiu și numit moștenitorul său legitim. Ca triumvir împreună cu Antoniu și Lepidus a făcut publică o listă neagră de proscriși, căreia i-au căzut victime peste o sută douăzeci de senatori și două mii de soldați. Treptat i-a învins pe rivalii săi și, păstrând aparențele unei republici, a devenit monarh absolut, primul împărat al unui stat din nou

glorios. Testamentul lui Cezar a fost împlinit... Așa cum i-a prevestit lui Cezar ghicitorul, idele lui Marte s-au încheiat. La *„veni, vidi, vici“, Cezar* ar mai fi putut adăuga: am plecat, dar am învins.

Citatele provin din ediția William Shakespeare, *Iuliu Cezar,* în traducerea lui Tudor Vianu, p. 5-87, în *Opere complete,* 5, Editura Univers, București, 1986.

Logica exterminării

Shakespeare nu tărăgănează lucrurile. Nu pierde timp cu pregătirile. Acțiunea debutează în ochiul ciclonului. Iată didascaliile primei scene a actului întâi din *Macbeth: Un loc pustiu. Tunete și fulgere. Intră trei vrăjitoare.* Nebunia naturii dezlănțuite este la apogeu. Nu eroii își fac de cap în această piesă. Lumea este nebună. La Shakespeare nu întâlnim, ca în romanul secolului al XlX-lea, o istorie neobișnuită într-o lume obișnuită - la Shakespeare neobișnuită e însăși lumea.

Lumea exterioară este abracadabrantă și abracadabrante sunt și peisajele interioare ale personalității umane. Nu numai *în cer și pe pământ sunt lucruri la care filosofii voștri nici n-au visat.* Ele moțăie, moțăie și în sufletele noastre. în teatrul englez funcționează o prejudecată semnificativă: de teama dificultăților de montare piramidale și de teama unui eșec aproape garantat, în culisele teatrelor englezești în timpul repetițiilor nu se rostește niciodată titlul *Macbeth,* acesta fiind înlocuit cu *piesă.* Chiar și cu asemenea farmece și descântece, după părerea generală, nimeni nu a reușit încă să redea cu adevărat plenar și să monteze strălucit *Macbeth.* Poate că nici nu e posibil să fie descrise și puse în lumină integral, în toată complexitatea lor interioară, negurile personalității eroilor.

Probabil că Shakespeare a scris *Macbeth* imediat după *Hamlet, Othello, Regele Lear.* în aceeași perioadă; e lucru sigur; sau poate chiar a scris-o după ce a conceput toate aceste personaje de mare anvergură. Şi probabil că Shakespeare a ajuns, în acea vreme, la convingerea obtuzității și complexității personalității omului de rând, încât din perspectivă exterioară ea ne apare de-a dreptul inconsecventă și divergentă interior. De fapt, Macbeth a pus în lumină negurile celor mai ascunse cotloane ale sufletului omenesc. Cu toată nebunia lor. *Macbeth,* adică noaptea crimei - asemenea actului IV din *Regele Lear,* care este o noapte a nebuniei - nu e doar expresie a nebuniei oamenilor, ci a demenței lumii. Lennox spune:

Ce noapte rea! S-au prăbușit de vânt,
Pe când dormeam, hogeacurile casei,
Şi vaiere-n văzduh s-au *auzit,*
Se zice, stranii gemete de moarte,
Cumplite voci vestind pârjoluri crunte Şi zile tulburi, proaspăt răsărite In veacul de restriști. Şi toată noaptea S-a tângit întunecata cobe.
Spun unii că pământul, prins de friguri,
S-a fost cutremurat. (II, 3)

Dar ce anume se reflectă în imaginea de mai sus - nebunia omului în natură sau nebunia lumii în interiorul omului? Iată care este întrebarea. Sau poate că acestea sunt doar oglinzi puse față în față: oglinda microcosmosului în macrocosmos și invers.

Macbeth se numără printre cele mai scurte piese ale lui Shakespeare. E compusă numai din momente tensionate, din convulsii. Nu e loc în piesă pentru umplutură. Ba chiar ne irită atunci când, între convulsii și extreme, Shakespeare trebuie uneori, pentru a împinge acțiunea mai departe sau pentru relatarea evenimentelor, să insereze în textul dramatic o scenă narativă, un dialog informativ. Ce condensare a acțiunii! lată câte se întâmplă doar în douăzeci și patru de ore: o bătălie, prezicerea vrăjitoarelor^ titlul de than al Cawdorului pentru Macbeth, uciderea lui Duncan. în actul I: bătălia și sosirea lui Duncan la castelul soților Macbeth; în actul II - noaptea crimei. Cele douăzeci și patru de ore umplu timpul celor două acte. Următoarele trei acte se întind pe câțiva ani, care cuprind o mare desfășurare evenimențială. Dar toți acești ani nu echivalează cu o singură noapte.

Lumea este un întreg. Interior și exterior. Este un întreg în toată diversitatea ei și, mai ales, prin această diversitate. Este o unitate superioară care cuprinde în structura sa toate antinomiile de rang inferior. Lumea exterioară și interioară - aceeași în esență - are propria sa logică ce unește, se pare, într-un lanț unitar chiar și cele mai împrăștiate verigi. Este logică și consecventă. *Macbeth* este o tragedie a consecințelor. Marele tablou al consecințelor fiecărui gând, fiecărei fapte, fiecărui vis. Diabolicul vrăjitoarelor rezidă în faptul că, în *Macbeth,* ele inoculează cele mai cumplite blesteme din câte cunoște omul: blesteme care nasc în om ambiția și ocrotesc mirajele.
BANQUO:
Cum? Nu *minte dracul? [...]*
Ades ai beznei soli, ca să ne piardă Grăiesc cinstit, ne farmec' cu nimicuri Ducându-ne spre cel mai greu păcat... (I, 3)

Şi se înșală și Macbeth când încă mai crede că:
Ce-o fi să fie! Timp și ceas deodată Se duc cu ziua cea mai nendurată! (I, 3)

Timpul nu înlătură nimic. Cumulează totul într-o avalanșă de consecințe. Nu există scăpare. Macbeth începe să înțeleagă lucrul acesta:

De s-ar sfârși de tot când s-a făcut
Mai bine-i cât mai grabnic să se facă...

De-ar fi scutit omorul de urmări

Şi, săvârşit, izbânda şi-ar păstra-o. (I, 7)

Nu, omul nu e scutit de urmări. E suficientă o singură faptă și avalanșa consecințelor se pornește. Hamlet a știut asta înaintea lui Macbeth: *Dacă se întâmplă acum, nu* se va *întâmpla mai târziu; dacă nu se va întâmpla mai târziu, se va întâmpla acum; dacă nu acum, se va întâmpla mai târziu* (V, 2)[23]. Iată și determinismul întemeiat pe logica rânduielii lumii, a condițiilor și legităților ei.

MACBETH:

Şi-atât am mers prin sânge, că-i mai greu

Să dau napoi decât să merg 'nainte. (III, 4)

Nu există cale de întoarcere. Niciodată, de la nimic. Putem cel mult spera să depășim faptele săvârșite pentru a le putea cu înțelepciune valorifica pe drumul nostru mai departe, dar deja aceasta este o altă chestiune.

Logica lumii demente cuprinde în egală măsură și dimensiunea creativă, supranaturală. Dimensiunea spiritelor și nălucilor. Macbeth l-a invitat la ospăț pe Banquo, după care a poruncit să fie ucis. Banquo a promis că vine și se ține de cuvânt - își face apariția la masă sub formă de... spirit. Nu există în gestul acesta farmece tainice și nici credința în duhuri, specifică basmului. Duhurile nu sunt o problemă de credință, duhurile există pur și simplu - sunt în noi. Apariția spiritului lui Banquo se produce în dimensiunea psihologică - deoarece îl vede și îi simte prezența numai Macbeth. Acesta este, pentru personalitatea sa, un moment de răscruce. Structura psihică a lui Macbeth începe să crape. Presiunea sentimentelor este prea puternică pentru ca individul să fie în stare să-i poarte povara - începe așadar să se clatine. Poate și vrăjitoarele, asemenea duhului lui Banquo, nu sunt decât o închipuire a minții lui Macbeth, o proiecție a stărilor lui interioare,
ipostazierea gândurilor, aspirațiilor și viselor sale? Poate că au fost doar reprezentarea năzuințelor lui Macbeth și Banquo, doi prieteni care se întorc împreună victorioși din luptă? Putem bănui și asta. Căci întrebarea aceasta deja îl chinuia pe Banquo. întrebarea despre esența vrăjitoarelor. Despre ce sunt ele cu adevărat -*sunteți năluci, sau tocmai ce păreți a fi;* sunt o plăsmuire a imaginației sau ceea ce le dezvăluie simțurile? E o întrebare care vizează relația dintre iluzie și palpabil.

Macbeth, după ultima întâlnire cu vrăjitoarele, îl întreabă pe Lennox, care îl așteaptă în apropiere:

Văzut-ai pe surori, pe ursitoare.

LENNOX:

Nu, *sire.*

MACBETH:

N-au trecut pe-aici?

LENNOX:

O, *nu!* (IV, 1)

Dacă acest lucru s-ar fi petrecut în lumea basmului, vrăjitoarele ar fi putut să dispară până să le observe Lennox. Dar la fel de bine ar fi putut nici să nu existe în lumea exterioară, adică în afara lumii psihice a lui Macbeth.

Cum te poți elibera de puterea acestor vrăjitoare, unde să fugi de tine însuți? Hamlet s-a gândit și la lucrul acesta:

Să dormi: să dormi,

Atât: și printr-un somn sa *curmi durerea.*

Dar imediat s-au născut reflecția și teama:

Să mori, să dormi

Să dormi — uisând, mai știi? (Hamlet, III, 1)

Să continui să visezi... Visul poate fi o evadare și visul poate fi deopotrivă un blestem. Macbeth visează măcar la clipa eliberării de chinuri, visează să poată evada în vis. Dar *Macbeth a ucis visul,* Macbeth nu mai adoarme - avalanșa consecințelor îl va purta cu sine de-a lungul unei întregi serii de urmări, atâta vreme cât capul său retezat nu se va odihni în sfârșit în vârful suliței.

Banquo, în schimb, se teme să adoarmă:

M-apasă-un somn de plumb. N aș vrea s-adorm.

Puteri miloase, năbușiți în mine

Ispitele drăcești, cu care firea

In clipa de odihnă mă îmbie. (II, 1)

Așadar, nu există scăpare. Nici în somn, nici în veghe. Nu există scăpare de propriul sine.

Numai împreună se mai pot simți meu puternici. Atunci când acel *împreună* este într-adevăr expresia unității, a

---

[23] William Shakespeare, *Hamlet,* în traducerea lui Leon D. Levițchi şi Dan Duțescu, în *Opere complete,* 5, Editura Univers, Bucureşti, 1986, p. 325-433.

comuniunii. Abia atunci te poți simți mai puternic, dar oare te poți simți și mai protejat? Căci atunci când două persoane devin una, unindu-și forțele, și personalitatea lor mediocră își sporește la rândul său volumul. Şi atunci în această coeziune dormitează tărâmuri nebănuite, încă nedescoperite. Macbeth și soția lui sunt *împreună,* formează un întreg. Ii unește fascinația reciprocă. Erotică, psihică, dar și fascinația trezită de personalitatea fiecăruia. Au sentimentul comuniunii, ca acele jumătăți de suflet mitice care se caută și fuzionează sub semnul dragostei. Cei doi soți par să formeze o personalitate unitară, cu toată dialectica incongruențelor interioare, care îi este specifică. Sunt inseparabili, precum Porfiri și Raskolnikov, Mâșkin și Rogojin, Ivan și Smerdiakov - întocmai ca perechile de eroi-oglindă dostoievskieni, care abia uniți formează un întreg.

Pe Macbeth și soția lui îi unește totodată și aversiunea față de lume, care trezește în ei revolta împotriva lumii. Dar și certitudinea că, pentru a putea dăinui într-o asemenea lume, trebuie mai întâi s-o îmblânzească.

După ce le-a zărit deja în sufletul său pe vrăjitoare, Macbeth îi spune lui Duncan:

Deci crainic vreau să-ți fiu, să-ncânt auzul
Soției mele cu sosirea ta. (I, 4)

Tare se mai grăbește. Vrea să-i împărtășească și soției vestea despre sosirea regelui, dar mai ales *trebuie* să-i împărtășească gândurile sale, temerile și viziunile. Are nevoie de sprijin. Lady Macbeth are dreptate când spune că:

Dar firea ta-i prea plină
De laptele-omeneștii duioșii,
S-aleagă drumul care-i cel mai scurt. (I, 5)

Lady Macbeth nu trebuie să-i insufle soțului său dorința de atingere a țelului. Ea trebuie doar să-l facă să vadă limpede ce anume dorește să înfăptuiască. Deja în scena în care Duncan a anunțat că pe fiul său îl numește prinț de Cumberland și moștenitor al tronului, Macbeth își spune în barbă:

Un Cumberland e-un prag, într-adevăr,
De care să mă-mpiedic, sau îl săr!
îmi stă în drum! (I, 4)

încă pe atunci tânjea ca drumul pe care și-l alesese să îl ducă^ în vârf. A început să își dorească acest lucru cu ardoare încă din momentul când le-a auzit pe vrăjitoare. Soția, personalitate mai puțin complexă, trebuie doar să-i înăbușe în fașă ezitările. Lady Macbeth nu are îndoieli, caracterul multidimensional al sentimentelor și al imaginației nu o stânjenește.

N-am pinteni, deci, să-mi îmboldească gândul,
Ci râvnă numai, ce se-avântă-n șa
Şi cade-n gol. (I, 7)

- recunoaște Macbeth. Pintenul e unul singur, dar se împotmolește în solul mișcător al personalității sale complicate. înăuntrul acestei personalități, în însuși Macbeth, stă la pândă și moțăie primejdia, prevestirea nimicirii. *N-au fost năluciri* - strigă - *n-au fost închipuirii* Totul trebuie să fie limpede, fără umbră de ambiguitate. La fel de simplu cum a fost de la bun început și pentru Lady Macbeth care, după uciderea lui Duncan, spune:

Te du, ia-ți apă, spală-ți de pe mâini
Spurcatele dovezi. (A, 2)

Dar cine poate fi *întreg la minte și nebun* totodată? - se întreabă Macbeth, după uciderea valeților. Nimeni nu poate. Ce să mai vorbim de el, un om cu o asemenea amplitudine a senzațiilor, de vreme ce nici măcar ea, pare-se, monolitica Lady Macbeth, nu este în stare de acest lucru. Cele câteva pete de sânge nu le va mai spăla niciodată nici măcar *apa,* nici nopțile întregi de vise halucinante.

Aceasta este cea mai vestită scenă din *Macbeth.* Cu mințile rătăcite, Lady Macbeth, *chinuită de vedenii deosebite,* rătăcește în timpul somnului prin castel și încearcă să spele petele de sânge de pe mâini și din suflet. Această scenă de foarte mare efect își datorează gloria mai ales potențialului său teatral de a produce emoție, materialului actoricesc extraordinar din care câteva actrițe au reușit să croiască creații scenice magnifice. în schimb, în planul filosofic al piesei, scena aceasta aduce chiar și mai puțină noutate decât secvențele cu nebuna Ofelia; la drept vorbind, scena aceasta nu are o valoare prea mare, în afara tezei deloc noi, conform căreia *Ce-a fost făcut, nu mai poate fi desfăcut,* și a personalității distruse a aparent monoliticei Lady Macbeth.

Singura scăpare este repudierea emoțiilor. Macbeth știe asta. Vrea cu orice preț să-și smulgă din piept orice simțăminte. Numai fapta și rațiunea rece îi mai pot da speranța că va rezista fără să-și piardă mințile. Așa este, dar chiar și aici se ascunde un paradox fatal. Bizuindu-se pe sprijinul stabil al raționalismului, Macbeth evadează în logică... pe cea garantată de duhuri. Arătările i-au jurat că:

De om fii neînfricat!
Să-nvingă pe Macbeth nu-i este dat Niciunui ins născut dintr o femeie. (IV, 1)

Logica i-a pregătit cea mai cumplită dintre capcane: i-a oferit lui Macbeth aparența siguranței, conștiența că

Încrederea prea mare în siguranță Împinge omenirea în prăpastie.[24] (III, 5)

Macbeth nu a prevăzut ceva. A ucis visul, dar nu a ucis nălucirile. Nu a reușit să înăbușe în sine sfera aceasta a personalității care a distrus-o chiar și pe nevasta sa - sfera îndoielilor și a speranțelor.

Macbeth e sfâșiat de dualitate. Aceeași observată în adâncul sufletului omenesc de Nietzsche: rânduiala zilei și furia nopții. E suficient să urmărim care scene ale tragediei se petrec la anumite momente ale zilei. Să vedem: crimele lui Macbeth sunt comise în special noaptea. Nebunia nopții și rânduiala zilei... Ordinea dionisiacă și apolinică a lumii. Dar în ordinea aceasta survin, de asemenea, perturbări. Ca și cum noaptea și-ar prelungi stăpânirea. Haosul naturii și haosul părții ei componente - sufletul omului:

Un cer jignit de om, cum l-amenință Locașu-nsângerat: pe ceas de ziuă,
Dar facla călătoare-i sugrumată De negre umbre. E izbânda nopții,
Sau ziua s-a-ntristat că fața lumii Se-ngroapă-n bezne, când lumina vie Menită-i s-o sărute?

Natura e dezlănțuită, la fel și fiarele pădurii:

Iar caii rigăi [...]
Sălbăticiți, stănoagele și-au rupt Şi vânt și-au luat, de nimeni ascultând,
De parcă-s în război cu omenirea. (II, 4)

Aparent s-ar putea crede că *Macbeth* e o piesă despre rânduiala lumii. O creație cu conotații moralizatoare despre ordinea unei lumi în care încălcarea normelor poate duce la declin, crima la pedeapsă inevitabilă, iar, după pedepsirea ucigașului, lumea revine la normal. Putem citi și astfel *Macbeth.* Stan ista w Hebanowski[25] a scris: *Cel care a tulburat ordinea lumii trebuie să fie pierdut, chiar dacă - asemenea lui Oedip — a păcătuit fără vina lui.* Putem citi *Macbeth* și astfel. Dar o mai putem citi într-un fel. Ne putem întreba: oare ordinea lumii există cu adevărat? Că lumea în care trăim e dementă, nu există îndoială. Dar oare lumea aceasta - cum crede Hamlet - *s-a dezintegrat* sau oare nici nu a fost vreodată omogenă? Dacă nu a fost, este normal ca întreaga natură să fie cuprinsă de nebunie. $i deopotrivă cu ea, componenta ei - ființa umană.

Interpretată astfel, *Macbeth* este o poveste tragică despre o individualitate tragică - deoarece e prea mare, prea complexă pentru a putea fi cuprinsă. Citită în felul acesta, *Macbeth* rămâne - ca fiecare dintre operele lui Shakespeare - o creație universală a lumii care încape în întregime în interiorul personalității umane. In spațiul acesta uriaș care se cască între polii ei opuși. Un spațiu pe care *cu toții* îl avem în noi. In actul IV, există marele monolog al lui Malcom, în care îi povestește despre sine virtuosului Macduff; îi spune despre groaznicele mârșăvii care, chipurile, există în el în stare latentă. Spune toate acestea pentru a-și pune partenerul la încercare. Dar vorbind, începe totodată să descopere numeroasele straturi ale potențialului existent în sine într-o stare de amorțire. Ele îl sperie, dar îl și încântă. Chiar dacă Malcom minte, vorbește totuși despre sine. Căci răi suntem *cu toții.* Tot așa cum buni suntem cu toții. Căci personalitatea umană, dacă merită să fie numită astfel, este și într-un fel, și în altul. Iar călătoria ei prin viață, autorealizarea ei, depinde numai și numai de polul spre care tinde la momentul adecvat. Fiecare dintre noi - Malcolm de asemenea - poate deveni un posibil Macbeth. La fel cum poate deveni un posibil Macduff. Vastul spațiu *care se* întinde între rânduiala zilei și furia nopții este gol. Şi așteaptă...

Putem citi *Macbeth* și ca o *poveste despre Fiecare dintre noi.* Ca o piesă cu substrat moral. Oricum ar fi, n-am mai putea citi azi *Macbeth* fără Heidegger, fără existențialiști, fără Jaspers, fără Nietzsche și fără a conștientiza sfâșierea din sufletul omului între rânduiala zilei și furia nopții. Soarta omului, descrisă în dramă, reliefată în situații extreme, se naște din străfundurile sufletului omenesc. Lumea întreagă poate să fie asemenea unei coji de nucă, al cărei interior îl umple personalitatea. *Macbeth* este o piesă despre legi și norme. Este o piesă despre mecanismele și legile individualității umane. O piesă despre individualitatea înțeleasă ca întreg cosmos.

Totul s-a prăbușit. Macbeth a rămas cu mâinile goale. Rostește celebrul său monolog, unul dintre cele mai minunate și mai sumbre monologuri din dramaturgia lui Shakespeare:

Dar mâine, și iar mâine, tot mereu,
Cu pas mărunt se-alungă zi de zi,
Spre cel din urmă semn din cartea vremii,
Şi fiecare „ieri“ a luminat Nebunilor pe-al morții drum de colb.
Te stinge, lumânare de o clipă!
Ni-e viața doar o umbră călătoare,
Un biet actor, ce-n ceasul lui pe scenă Se grozăvește și se tot frământă Şi-n urmă nu mai este auzit.
E o poveste spusă de-un nătâng,
Din vorbe-alcătuită și din zbucium Şi ne-nsemnând nimic. (V, 5)

Hamlet se întreabă ce este moartea. Macbeth spune ce este viața. Absurdul bătăilor cadențate ale zilelor care vin

---

[24] Versuri în traducerea noastră.
[25] Stanislaw Hebanowski (1912-1983), regizor de teatru polonez şi traducător.

și făcliile arse după zilele trecute. Şi umbrele care rătăcesc în urma lor până la moarte. O umbră călătoare în viața lui Macbeth este umbra lui Banquo. Şi un șir lung al altora. II sufocă. II imploră pe Macduff înainte de duelul mortal: *Dar, pleacă! Prea mi-e sufletu-ncărcat De sângele-alor tăi.* (V, 8)

Macbeth a ajuns să conștientizeze faptul că, în pragul morții, stă cu mâinile goale. In momentul când a înțeles că *pentru ai săi urmași [ai lui Banquo] mi-am pângărit simțirea* (III, 1), întregul eșafodaj de motivații a început să se prăbușească. Lui Banquo, părinte al viitorilor regi, sensul existenței i-a fost deslușit de vrăjitoare. Sau poate a auzit aceste vorbe în el însuși?...

Mai mic decât Macbeth, mai mare totuși!
Mai fericit, dar nu cu-atât noroc! (I, 3)

Ce oare conferă sens mai profund vieții - împlinirea sau poate doar credința și speranța?... Lady Macbeth a înțeles cea dintâi esența absurdului existențial:

Nimic nu ai, și totul e risipă,
Când izbutind, n-ai liniște o clipă. (III, 2)

Nu este vorba despre a le lăsa copiilor moștenire un tron, nu este vorba despre a ne prelungi existenta prin ei, ci este vorba despre suprimarea uneia dintre cele mai intime aspirații - aspirația spre nemurire.

Când Macbeth înțelege în sfârșit că viața - că o asemenea viață - este *doar o umbră călătoare, un biet actor, o poveste spusă de-un nătâng,* atunci este prea târziu. Prea târziu pentru orice. Pentru absolut orice. Şi codrul vrăjitoarelor, codrul Birnam, care foșnește în fiecare din noi, îl strivește pe omul care a pus la încercare cerul, pământul și pe el însuși.

Citatele provin din ediția William Shakespeare, *Macbeth,* în traducerea lui Ion Vinea, p. 253-328, în *Opere complete,* 7, Editura Univers, București, 1988.

Mitul

Să descrii *Hamlet* înseamnă să descrii lumea. E ceva imposibil. Să interpretezi *Hamlet* - e un lucru posibil, căci interpretarea reprezintă, la urma urmelor, o alegere. Neputința de a-1 juca pe Hamlet în toate nuanțele simultane pe care le comportă rolul a fost redată foarte nimerit de actorul englez Samuel Phelps într-o singură frază: „E ca și cum ar încerca cineva, de exemplu, să transpună întocmai pe hârtie soarele"...

Este *Hamlet* o piesă despre un biet prinț cu o carte în mână, care își duce traiul la o curte neroadă și infamă? Da. Este *Hamlet o* piesă despre lupta înverșunată a unui tânăr onest cu un rege cinic? Da. Este *Hamlet o* piesă despre un prinț nesocotit, iresponsabil, *ale* cărui năravuri amenință să tulbure ordinea unui stat condus cu înțelepciune? Da. Este *Hamlet* o piesă despre neputința voinței? Da. Este *Hamlet* o piesă despre ciocnirea unei individualități integre și pline de resurse de zidul forțelor supraindividuale? Da. Este *Hamlet* un nebun sau doar simulează nebunia? Saxo Grammaticus susține că da - că prințul este bolnav. Shakespeare îi împărtășește oare opinia? Shakespeare nu știe. Shakespeare lasă diagnosticarea în seama regizorului. Este *Hamlet o* piesă despre un prinț nebun? Da. Tot așa cum este o piesă despre un prinț plin de resurse fizice și intelectuale. *Hamlet* este o piesă despre toate acestea. *Hamlet* reprezintă o mie de piese într-una singură.

Fiecare vers este în *Hamlet* simplu și dar. Aproape fiecare rând de text din *Hamlet* permite sute de înțelesuri și declanșează o avalanșă de consecințe. *Restul e tăcere...* Ce e tăcerea? Ce este restul? Zbigniew Herbert[26], în poezia *Lamentația lui Fortinbras,* răspunde: este realitatea. Dar ce este această realitate pe care prințul muribund o lasă în seama tăcerii? A abandonat el realitatea în seama tăcerii și mai devreme, când înclinația spre reflecție îl făcea laș? Şi ce înseamnă să fii laș?

Potențialul filosofic al lui *Hamlet* rezidă în monologurile prințului danez. Deocamdată există în ele în stare latentă. Abia *acțiunea* trezește acest potențial. Concretizarea acțiunii, *interpretarea* ei, precizează potențialul filosofic al monologurilor. Atât de densă este materia lor? atât de elastică, încât e conformă cu diversele interpretări, chiar divergente, ale desfășurării evenimențiale.

Hamlet are dreptate: *Nu-i bine și a bine nu menește...* (I, 2). Dar ce anume? Hamlet nu știe. O să ne spună asta abia interpretul lui Hamlet. *Spune-rni, de ce? Şi pentru ce?* (IV, 4). întrebările lui Hamlet așteaptă răspuns. Şi niciodată nu primesc răspunsul *definitiv.* Atâta vreme cât cineva va dori să citească și să joace *Hamlet. Ai vrea să înțelegi totul?* (I, 5) - întreabă Hamlet. Nu doar întreabă, dar și răspunde ironic la întrebare, știind că nu există un răspuns satisfăcător. Ştie că

Sunt mai multe lucruri pe pământ și-n cer
Decât au visat filosofii voștri (I, 5)

Ba poate că sunt mult mai multe? Da. Sunt mult mai multe. Dacă este adevărat că arta interpretării constă, în cea mai mare măsură, într-o măsură fundamentală, aș zice, în efectuarea unor alegeri - și fiecare alegere limitează - atunci tocmai această limitare se numără printre obligațiile fundamentale ale unui regizor.

Iar el ne dezvăluie nouă - regizorul, actorul, cititorul mai ales - că nu există niciun secret celebru în *Hamlet.* E doar speranța noastră că în *Hamlet* pulsează un anume secret. Care? Unul care să ne intereseze pe noi personal. Secretul lui *Hamlet* este secretul *nostru.* Dacă nu-1 descoperim, nu e din vina lui *Hamlet* - este numai și numai din vina noastră. Căci, în esență: în *Hamlet* nu există niciun secret. Măreția lui *Hamlet* este dată de transparența piesei. Se bazează pe dezvăluirea simultană în text a multiplelor straturi ale rânduielii și neorânduielii lumii; de aceea orice interpretare - chiar dacă este justă și chiar dacă ea conține un sâmbure de adevăr - nu dezvăluie adevărul până la capăt. In acest fapt - din fericire! - rezidă paradoxul irezoh/abil al capodoperei. Este o figură a perfecțiunii, a plenitudinii și, totodată, a... insignifianței *oricărei* materializări. Şi abia după *Hamlet* acest lucru a încetat să mai fie un secret.

Desăvârșit poate fi doar *Hamlet* neînfăptuit Un *Hamlet* care n-a mai fost. Un *Hamlet care* scapă încercării de găsire a semnificației unice. Ca *Hamletul* lui Konrad Swinarski[27]. Un spectacol care nu a existat niciodată. Şi tocmai datorită acestui fapt, el funcționează în imaginația mea, în aspirația mea - ca reprezentare ideală. Cu alte cuvinte: ca reprezentare ce nu se poate înfăptui. Da, imposibil de înfăptuit ca... *Hamlet.* Ca *Hamletul* lui Swinarski - o operă care nu s-a născut pe scenă, nu are o existență împlinită. Dar poate că nici nu se poate împlini? Poate că nu există decât dorința noastră ca ea să existe?...

---

[26] Zbigniew Herbert (1924-1998), poet, eseist, dramaturg polonez. Alături de Tadeusz Rozewicz, Czeslaw Milosz și Wistawa Szymborska, formează generația de aur *a* liricii poloneze contemporane. (N. *tr.)*

[27] Konrad Swinarski (1929-1975), regizor de teatru, televiziune și film, scenograf și producător polonez. A rămas cunoscut în istoria teatrului polonez ca unul dintre cei meii originali și mai străluciți creatori. în 1975, Swinarski a început pregătirile pentru montarea spectacolului *Hamlet* la Teatrul Vechi din Varșovia. Spectacolul nu a mai fost finalizat din cauza morții neașteptate a regizorului, care și-a pierdut viața într-un accident aviatic lângă Damasc. După moartea lui, prestigioasa revistă poloneză *Teatr* a înființat Premiul „Konrad Swinarski", acordat anual regizorilor pentru merite deosebite în domeniul teatral.

Principiul aberant al hazardului a împins în mit, într-o existență ideală, *Hamletul* lui Swinarski. Moartea absurdă a regizorului chiar înaintea premierei. Dacă nu l-am fi citit pe Shakespeare, dacă împreună cu eroii săi am crede în zei, poate că ar mai fi existat o speranță. Dar tocmai fiindcă l-am citit pe Shakespeare și știm că cerul este pustiu atâta vreme când nu-1 umplem noi - ei bine, până atunci, speranța rămâne intangibilă. Așadar?... Din *Hamletul* lui Swinarski - din noi toți care nu l-am concretizat, care nu l-am redus la o singură semnificație - a mai rămas și continuă să rămână doar un mit. O legendă despre faptul că e posibil să înțelegem lumea. Şi pe sine. Dar, deoarece nu se poate, deoarece e imposibil, din *Hamlet* rezultă în urma lecturii un singur lucru, unul singur: nu poți cuprinde întregul. Deși merită să încerci. Căci merită să pierzi...

Căci - spune Hamlet, deși nu ne lămurește la ce anume se referă, - nu se *află lucru, fie bun, fie rău, pe care gândul să nu-l facă să fie așa* (II, 2). Totul, spune Hamlet, este cu două tăișuri. Totul - dacă se poate - trebuie privit în dublă perspectivă. *Cel puțin* în perspectivă dublă. Abia gândul nostru infirm - interpretarea - limitează semnificațiile; reduce bogata paletă cromatică a oricărei întâmplări la micromăsura noastră. Dacă vrem să fim fideli stilului de gândire al lui Hamlet și Shakespeare, nu putem să îngăduim probabilitatea ca este - că poate fi altfel.

Pentru a-mi răspunde mie însumi la întrebarea referitoare la *esența* întrebării hamletiene *A fi sau a nu fi?,* nu are niciun sens să fac un catalog de interpretări ale sensurilor acestui monolog. întocmirea unui asemenea catalog are sens pentru a arăta ce anume *poate* fi esența întrebării lui Hamlet. Dar nu pentru a ajunge la ceea ce *este* ea cu adevărat. De fiecare dată va răspunde abia actorul. El va arăta care este esența acestei întrebări mulate *pe unicitatea* lui psiho-fizică - ce este ea numai și numai în acel moment, în acel spectacol.

Post-scriptum

De exemplu, Hamlet poate fi cu succes o femeie bătrână însărcinată. Totuși trebuie să pot înțelege limpede din spectacol: de ce este așa, cine i-a făcut copilul și cu ce scop se naște el.

Citatele provin din ediția William Shakespeare, *Hamlet*, în traducerea lui Leon D. Levițchi și Dan Dutescu, p. 325—433, în *Opere complete*, 5, Editura Univers, București, 1986.

Un urlet în noapte

LEAR [Intră Lear, purtând-o în brațe pe Cordelia moartă]:
Urlați! Urlați! Urlați! Sunteti de piatră!

u ’

KENT:
Așa-i sfârșitul cel făgăduit?
EDGAR:
Ori numai oglindirea grozăviei?
ALBANY:
O, lumea prăbusească-se odată!
[-1
KENT:
Zăbranicul cel negru-i pretutindeni.
[.••]
ALBANY:
Vom face tot ce stă-n putința noastră Să-i alinăm nemângâiatul chin.
[-]
KENT:
Lasă l să plece... Numai un dușman Ar vrea să-l știe încă răstignit Pe cruda roată-a lumii. (V, 3)

Așa se încheie *Regele Lear.* Cu un urlet în noapte. Vidul, gaura neagră a existenței umple întreg tabloul. în el se află omul. Şi convulsiile lui în urma torturilor suferite pe ruinele lumii. Chicotul lui Sartre ricoșează cu ecou și răsună în tot acest peisaj de după luptă. O luptă pierdută despre sensul vieții, purtată într-o lume absurdă.

Uneori merită să citim piesele lui Shakespeare de la coadă la cap. Sau altfel spus: să le citim așa cum se cuvine, de la început, dar conștienți mereu de frontiera finală; de sfârșitul la care, în final, vor ajunge eroii chinuiți - abia atunci vor descoperi ei sensul acestei călătorii istovitoare. Sau poate nici nu ajung să înțeleagă sensul călătoriei și mor orbi, urlând sfâșietor în beznă. Rămânem doar noi și Horațiu pentru a sta mărturie și pentru a trage o concluzie din propria noastră călătorie.

Să-l citim, așadar, pe *Regele Lear* de la început; dar conștienți mereu de ruina la care ajunge lumea în finalul piesei, în urma căreia rămâne doar un crater negru șt urletul omului în negura absurdului, care răzbate până la noi din acest abis.

Să citim piesa chiar de la început. Imediat după lista personajelor, observăm un lucru demn de atenție: *Acțiunea*

se petrece în Britania în secolul XXXII al lumii[28]. Așadar: în timpuri imemoriale, cu mult înainte de a fi întemeiată Roma, pur și simplu cândva în negura timpului. Intr-un spațiu situat parcă „în afara timpului". Intr-o dimensiune supraistorică, într-o dimensiune mitică. Intr-o convenție potrivită pentru contemplarea omului și a lumii dintr-o perspectivă superioară. Din acea perspectivă în care întâmplări și evenimente individuale ne permit să surprindem chintesența mecanismelor generale - *principiul. Acțiunea se petrece* în dimensiunea mitică a metaforei.

Când acțiunea se desfășoară într-o asemenea dimensiune și tragedia tinde spre dezvăluirea fundamentelor - spre diagnosticarea statutului lumii și al omului - atunci însuși fermentul ei încetează să mai aibă importanță capitală. Oare decizia lui Lear de a-și împărți regatul și modul cum a aplicat-o - adică ceea ce declanșează, de fapt, avalanșa tragediei - au fost născute de trufia regelui sau sunt rezultanta prostiei acestuia, ba poate chiar a *beteșugului bătrâneții?* - de fapt, nici nu contează. S-ar putea să fie și dintr-un motiv, și din celălalt, ba poate chiar dintr-unul cu totul diferit. Soluționarea acestei chestiuni poate direcționa modul de interpretare a *Regelui Lear* ca dramă politică, ca tragedie existențială, ca istorie despre trădare, desperare... ca o poveste despre o înșiruire de aspecte la fel de bine motivate și susținute de text. Nu acest lucru este cel mai important. Numai *în esență* contează spre care țărm se îndreaptă amenințător avalanșa *consecințelor,* stârnită de nararea tramei, și ce adevăruri elementare dezvăluie ea.

Ținând cont de această babilonie, explicația *Regelui Lear* este, pur și simplu, mai presus de orice, *punctul de plecare* pentru interpretarea metaforicei povești mitice; este o premisă suprarealistă, abstractă - un punct din care poți face acțiunea să înainteze și, prin intermediul acțiunii, să evidențiezi punctele de observație ale experienței: analiza mecanismelor care guvernează lumea lăuntrică a omului precum și principiile cu care operează rânduiala lumii. Tragedia se desfășoară în aceste două dimensiuni conectate între ele, care se impulsionează reciproc: în dimeniunea umană, psihică și în cea supraumană a existenței individului și a lumii. Se desfășoară și ajunge la diagnosticul statutului acestor dimensiuni.

Fermentul pe care se sprijină construcția filosofică și reflecțiile *Regelui Lear* este reprezentat, bineînțeles, de intrigă. Aceasta cuprinde două fire care se vor derula de-a lungul întregii acțiuni: Lear cu două fete rele și una bună și Gloucester cu un fiu mârșav și cu unul nobil. Ambele motive se suprapun într-o proiecție reciprocă, adâncind împreună perspectiva observației. Lear o îndepărtează de la sine pe fiica cea bună prin trufia și surzenia sa la adevărul sentimentelor; Gloucester îl repudiază pe fiul iubitor și iubit, din naivitate și credulitate. Amândoi săvârșesc aceeași greșeală și pun în mișcare, în felul acesta, aceeași serie de consecințe. Lear e *cumplit cât de schimbâcios a devenit la bătrânețe; pățania de adineauri le pune vârf la toate. E drept că, de pe când era încă în putere și cu scaun la cap, tuna și fulgera ca un apucat.* Acum, *la bătrânețe, trebuie să ne așteptăm din partea Iui nu numai la pacostele năravului său din fire, dar și la nesăbuirile la care-l duc pe om neputințele și furiile bătrâneții* (I, 1). Regele, în atacurile lui de furie, orbește până-ntr-atât, încât îi cade victimă chiar și cel mai credincios dintre supuși: *Kent surghiunit astfel! Dintr-un capriciu...* (I, 2). în schimb, fiicele regelui sunt ticăloase, e drept, dar totodată trebuie să-i dăm dreptate lui Goneril când spune că tatăl lor le pune răbdarea la grea încercare:

£ *adevărat că tata l-a lovit pe scutierul meu, fiindcă i-a repezit bufonul?*

u

Ah, zi și noapte,-n fiecare ceas,
Nici un prilej nu pierde să nu fie Nesuferit și să mă păgubească,
Făcând scandal și casa răsturnându-mi.
Eu nu mai pot răbda. Suita lui Din cale-afară s-a obrăznicit,
Iar el la hartă sare din orice.
[...]
Bătrân, neputincios, se tot agață De-un sceptru care nu-i mai aparține!
In mintea pruncilor când dau moșnegii,
Cu hățul, nu răsfățul, se cuvine Să-i iei când vezi că fac prostii. (I, 3)

Bineînțeles, toate acestea nu constituie decât pregătirea pânzei pentru adevăratul tablou care urmează a fi pictat. Au rolul de a prezenta caracterele și de a defini temele, care în tragedie nu sunt deloc puține.

Cu bine! Timpul multe limpezește.
Căci tot ce s-a ascuns prin furtișag
Se dă, până la urmă, în vileag! (I, 1)
Mai bine-așa decât prea-ncrezător.
Tu lasă-mă, ca temerile mele
Din vreme să le curm, să nu trăiesc
Mereu cu frica-n sân. (I, 4)

---

[28] In traducerea românească nu apare menționat şi când anume se petrece acțiunea. (N. *tr.)*

Cine izgonește binele, adeseori primește-n casă năpasta. (I, 4)
Ciudată e și lipsa: ea poate face să ne pară
Nobil chiar și cel mai neînsemnat obiect.[1] (III, 2)
Când vezi a celor mari adâncă jale,
Mai mici îți par și chinurile tale. (III, 6)

Sunt doar câteva spicuiri din mulțimea de teme care înconjoară nucleul tragediei. Nu sunt „cugetări de aur“, ci *teme* care se dezvoltă și se justifică în curgerea faptelor. Dar și ele nu fac decât să pregătească pânza - din teme răzbate esența și aceasta trece dincolo de pânză. Esența acestei tragedii cuprinde și pune în lumină întregul - principiul lumii în care roiesc microbii umani printre miile de teme și probleme.

Importante se vor dovedi abia consecințele. în *Regele Lear,* consecințele au formă variată. în opera dramatică a lui Shakespeare, fiecare faptă atrage după sine o serie de urmări; printre altele, aici se ascunde caracterul remarcabil al straturilor filosofice ale dramaturgiei scriitorului. Consecințele acțiunilor eroilor dezvăluie un întreg mănunchi de sensuri în mai multe dimensiuni simultane ale operelor sale. Iată, de exemplu, superficialitatea inițială a deciziei lui Lear cu privire Ia modul de împărțire a regatului său, care constituie fermentul stratului filosofic al operei, într-o altă ordine se află la baza dimensiunii politice. Şi ca tată, și ca politician, regele

E singur vinovat; și-a tulburat liniștea
Şi-acum trebuie să suporte consecințele neroziei sale.[29][30] (II, 4)

Şi-a împărțit regatul între cele două fiice, l-a slăbit, împingându-1 la război civil. Shakespeare este purtătorul de cuvânt al unei monarhii absolutiste. Dar, mai presus de orice, Shakespeare este un om obiectiv. Le condamnă pe Regan și pe Goneril, dar nu le refuză întru totul dreptatea. Niște pragmatice raționale, apărându-și propria ordine în fața nesocotitelor nesăbuințe ale tatălui lor, ele încearcă să ferească, de fapt, materia micilor lor regate de la a se dilata. *Cei tineri vin la rând, așa e roata!* (III, 3) - spune Edmund. Ticălos sau nu, ce mai contează - Edmund surprinde într-o singură frază chintesența ritmului ștafetei politice. Nici nu mai are importanță ce spune ducele de Albany -

Făptura ce nu-și recunoaște vița
Nu știe de-ngrădire, iar smiceaua
Desprinsă de tulpină se usucă
Şi focul o așteaptă. (IV, 2)

Acest lucru mai contează doar când tragi linie și faci socoteala în dimensiunea psihologică și etică. în dimensiunea politicului, nu are importanță. Pur și simplu decizia lui Lear a fost proastă, bătrânul cade, iar tinerii ajung la cârmă. Indiferentă la categoria eticului, rânduiala mecanismelor politice se păstrează intactă.

Nechibzuita decizie a lui Lear reprezintă totodată prima verigă dintr-o serie de consecințe de altă natură: adică de natură psihologică, în categoriile individului și ale personalității sale. Şi din ele, și dincolo de ele, înlănțuirea de evenimente atrage după sine - pe un alt plan - consecințe de natură filosofică: constituie o desfășurare continuă, logică, a faptelor care permite diagnosticarea ordinii lumii.

Mai mult decât dezamăgirea născută de fiicele sale, ce îl face pe Lear să-și piardă mințile, nefiind capabil să suporte, este *umilința.* Regele, care i-a înjosit chiar și pe supușii săi cei mai credincioși, nu este în stare să facă față, la rândul lui, umilinței. îl lovește în inimă piatra pe care a aruncat-o de atâtea ori în alții.

Trufașul satrap nu poate accepta să-și piardă iluzia splendorii și a pompei. *Chiar cerșetorii cei mai oropsiți atâtea au nimicuri de prisos* (II, 4) - spune el cu amărăciune. Pentru rege, „nimicurile** acestea sunt o mână de curteni cu care dorește să se înconjoare și pentru păstrarea cărora se luptă cu îndârjire. Se luptă pentru *păstrarea aparențelor,* pentru păstrarea iluziei demnității sale regale. E patetic la cum își plânge mereu de milă. Un bătrânel fără demnitate.

Şi aici, pe nebăgare de seamă, eșafodajul de motivații psihologice mută cursul evenimentelor pe un plan, mult mai amplu: în dimensiunea existențială a reflecției filosofice. Cutremurat de comportamentul lui Goneril, bătrânul este lovit de uimire:

LEAR:
Mă recunoaște cineva? Nu-s Lear;
Lear nu se poartă, nu vorbește-așa;
Unde i-s ochii? Ori, te pomenești
Că mintea iui începe să adoarmă...
Treziți-mă, spuneți-mi cine sunt!
BUFONUL:

---

29 Traducerea ne aparține.
30 Versuri în traducerea noastră.

Umbra regelui Lear. (1, 4)

A început de la strigăte isterice şi întrebări retorice şi, pe nebăgate de seamă, s-a trezit brusc dezgolit în fața unor întrebări elementare - întrebări despre esența existenței. *Cine sunt eu?* Şi de ce e doar *umbra regelui Lear?* Umbra a ce? Ce este aşadar aparență şi ce este esența personalității?

Răspunsul neaşteptat al Bufonului îl face pe Lear conştient de perturbarea identității sale. O dublă perturbare: Lear înțelege că *funcția* este cea care modelează imaginea exterioară a omului şi că, lipsit de ea, devine gol - devine propria sa umbră, umbra regelui Lear. Conştientizarea acestui fapt se dovedeşte peste puterile fostului monarh. Peste puterile lui Lear de a găsi înlăuntrul său forța de a construi în sine propria imagine - una veridică - prea târziu pentru a se reconstrui din interior. *Mintea iui începe să adoarmă* şi regele treptat se retrage... în nebunie, adică în sfera umbrei palide a propriei identități.

Nu *mă lăsați să-nnebunesc, o, zei;*

Țineți-mă, nu vreau să-nnebunesc! (I, 5)

- strigă el înspăimântat. După noi şi noi înfrângeri, va lăsa tot mai mult să se vadă teama de a nu-şi pierde mințile. *Să nu mă scoți din minți, te rog, fetițo!* (II, 4); *Nebunei-Nnebunesc.* (II, 4); *Mă tem că mintea-ncepe să mă lase* (III, 2); O, *ăsta-i drumul spre nebunie* (III, 4). Deja nu-1 mai amenință - a şi venit: Lear se adânceşte tot mai mult în nebunie.

Şi se petrece un lucru uimitor: pierzându-şi mințile, umbra goală a lui Lear începe să capete clarviziune. Prima dintre multele lucruri care prind contur limpede este conştientizarea dezechilibrului personalității sale - conştientizarea nebuniei. Şi abia atunci începe să înțeleagă mai multe din lumea care-1 înconjoară:

Voi, despuiați şi oropsiți ai sorții,
Pe vremea asta unde vă pitiți,
Sub lovitura ei necruțătoare,
Cu capul gol şi costelivi de foame,
Şi-mbrăcămintea numai găuri toată,
Sâ *țineți piept urgiilor furtunii?*
De voi nu mi-a păsat până acum.
Te vindecă, mărire, aşadar: îndură tot ce-ndură nevoiaşii,
Aruncă-le prisosul tău şi cerul Arată-l astfel mai puțin nedrept. (III, 4)

Primul om - în afară de sine - față de care Lear manifestă o sinceră compasiune, poate pentru prima oară în viață, este Edgar - nebunul Tom - un sărman rufos. Abia când el însuşi ajunge pe fundul prăpastiei, Lear începe să înțeleagă ce este fundul nenorocirilor omeneşti. Despuiat de aparențele exterioare, privind sărăcia lui Edgar, se deschide spre o nouă dimensiune a conştienței, care transpare din prima, poate chiar prima întrebare din viața lui, despre povara existențială: *Atât de puțin este omul?* (III, 4). Gol. Regele este gol. Nu mai există rege. Din nebunie se naşte omul.

Prea târziu. Această iluminare neaşteptată reprezintă ultima străfulgerare a conştienței lui Lear. Şi *sărmanul şi-a pierdut cunoştința* (III, 6). Până să renască, a coborât sub statutul demnității umane - sub statutul de ființă conştientă de sine însăşi.

Iată şi peisajul în care se manifestă nebunia lui Lear: O *pârloagă. Furtună cu tunete şi trăsnete.* Şi în mijlocul lor regele nebun *dă piept cu răscolitele stihii* (III, 1). Cu care dintre stihii? Dă piept cu natura dezlănțuită sau cu o furtună încă şi mai năprasnică - furtuna dinăuntrul său?

Se roagă de furtună să arunce
In mări pământul sau, umflând noianul,
Acesta să-l înece şi, într-astfel, toate Să se preschimbe ori să nu mai fie. (III, 1)

Lear doreşte pustiirea absolută.

încearcă-n mica-i lume omenească Mai îndârjit să fie ca stihia. (IU, 1)

Doreşte distrugerea propriei persoane şi distrugerea lumii care, în esență, înseamnă acelaşi lucru. Dar, în pofida imprecațiilor lui Lear, nu se schimbă nimic. Şi nu se distruge nimic. Lumea continuă să dăinuiască. Aşa cum este. Şi tot aşa cum este va continua să dăinuie şi omul. Nu există scăpare. Nu există. Nici de lume, nici de sine însuşi.

Legătura directă dintre torțele naturii şi viața omului este, în lumea lui Shakespeare, un atribut nu doâr al tragediei lui Lear. Dar în *Regele Lear* ea este formulată foarte nimerit: *Eclipsele de lună şi de soare din ultima vreme nu ne prevestesc nimic bun. Cu toate că ştiința naturii le explică în fel şi chip, firea însăşi e vătămată de efectele lor dăunătoare: iubirea se răceşte, prieteniile se năruiesc, frații se ceartă şi se despart, răscoale în oraşe şi dihonie între provincii, în palate s-a cuibărit trădarea, iar legătura dintre părinți şi copii s-a frânt. [...] Fiul se va ridica împotriva tatălui. Iată, şi regele calcă legea firii: tatăl îşi prigoneşte copilul. Am văzut ce poate fi mai rău într-o vreme de cumpănă ca a noastră: intrigi, deşertăciune, trădare şi atâtea nelegiuiri, care ne prăvălesc în nelinişte şi ruină* (I, 2). Dar oare Shakespeare împărtăşeşte punctul de vedere al lui Gloucester? Poate îl consideră

prostesc și îi dă, în schimb, dreptate raționalului Edmund, care comentează credința tatălui în influența nemijlocită a forțelor naturii asupra vieții oamenilor: *Prostia lumii n-are margini; când valurile vieții ne sunt potrivnice (și adesea valurile și le face omul), ne apucăm să-nvinuim de nenorocirile noastre soarele, luna și stelele, ca și cum ele ne-ar sili să fim netrebnici. Proști prin decret ceresc; hoți, pungași și mișei prin împărăteasca poruncă a sferelor; [...]ca și cum tot ce-i spurcat în noi s-ar datora unor puteri supranaturale* (I, 2). Legătura omului cu natura este evidentă și firească, fie măcar și pentru că omul este parte componentă a naturii. Insă influența magică - nu legătură, ci influență directă - a stihiilor asupra destinelor omenești pare o naivitate la fel de mare precum credința în zeii care veghează la bunul mers al lumii. Omul și lumea, deși inseparabile, sunt totuși două oglinzi așezate una în fața celeilalte. Deopotrivă de nebunești și de intransigente. Lear, urlând de disperare, cu mințile rătăcite, în mijlocul stihiilor dezlănțuite, tot nu înțelege nimic. *Eu sunt un om ce n-a greșit atât cât alții au greșit față de el* (III, 2) - se lamentează Lear la fel de nesocotit ca și cerul nopții sfâșiat de tunetele dezlănțuite. Vai de el. *Vai de cei care regretă prea târziu!* (I, 4). Nebunii orbi rătăcesc prin lumea alienată care nu e altceva decât un decor pictat. *Aceasta-i boala timpului: nebunii călăuzesc pe orbi* (IV, 1). In mijlocul nebuniei oarbe a stihiilor nesocotite smintirea faptelor oamenilor pare să fie o rânduială firească.

In întreaga literatură nu există o parabolă mai cutremurătoare n sorții omenești decât aceasta: călăuzirea nebunilor de către orbi. In mijlocul naturii oarbe rătăcesc umbrele oarbe ale oamenilor. Un întreg teatru de atrocități și un întreg teatru absurd. Esența nonsensului lumii și a absurdul existenței sunt cuprinse în această metaforă.

Caracterul terifiant al scenei orbirii contelui Gloucester merge mână în mână cu toate cruzimile din *Titus Andronicus.* întreagă hidoșenie construită din gesturi și cuvinte în scena în care ducele de Cornwall mai întîi *îi scoate un ochi lui Gloucester, îl aruncă la pământ și-l stoarce sub picior,* apoi îl scoate și pe celălalt, strigând *Afară cu piftia sclipitoare* (III, 7) - totul nu e decât o introducerea la cruzimea ce răzbate din tabloul sinuciderii eșuate a lui Gloucester pe stâncile din Dover. Scena scoaterii ochilor reprezintă „doar“ un tablou cutremurător din teatrul lui Artaud. Scena sinuciderii orbului e o parabolă a esenței, a statutului omului într-o lume absurdă - întreg teatrul lui Beckett și Ionesco cuprins într-o singură metaforă genială. Gestul tragic al lui Gloucester care, aruncându-se în „prăpastie[14] nu-și face nici măcar un cucui în urma jalnicei sărituri, se preschimbă în grotesc, într-o parabolă a grotescului călătoriei noastre oarbe printr-o nesfârșită vale a plângerii.

Edgar îi pregătește tatălui această umilitoare mistificare purtat de speranță:

Nu *m-aș juca cu deznădejdea lui,*
De n-ar fi să i-o vindec.

Dar totodată Edgar atinge un strat mai profund de semnificații ale acestui act ontologic:

Mă-ntreb cum poate omul
Comoara vieții singur să și-o piardă,
Când însăși ea se pierde-așa ușor.

Puterea imaginației se dovedește atât de puternică, încât orbul Gloucester se lasă convins că, în realitate,:., s-a zdrobit de o stâncă. Iar Shakespeare lărgește tabloul acesta cu un strat suplimentar de semnificații: Gloucester trăiește; cu toate că - așa cum știm - s-a „prăvălit[11] de pe o stâncă în hău, trăiește. E o adevărată minune; pentru bătrânul orb e un semn clar că trebuie să accepte rânduiala sorții omenești, care este mai presus decât voința omului.

De-aci-nainte
Răbda-voi suferința, până când
îmi va striga: „Destul!" și va muri. (IV, 6)

Nu este voie - crede Gloucester - să tulburăm rânduiala lumii, nu este voie să perturbăm ritmul natural al existenței. Nu e voie? Mai rău, mult mai rău: nu se poate!

Neputința omului și limitele imaginației. în scena sinuciderii lui Gloucester, Shakespeare face același lucru pe care l-a mai făcut de zeci de ori și în alte piese: pe scena pustie, *cuvintele* lui Edgar construiesc *iluzia* întinderilor lumii. O iluzie amăgitor de reală. Doar că în acest caz, Shakespeare o clădește nu pentru spectator, ci pentru eroul său... orb. Numai de această dată, înaintea *Furtunii,* Shakespeare face asta pentru a arăta *forța* și *granițele* imaginației. Neputința ei în fața realității. Şi mai face acest lucru pentru a preschimba actul tragic în absurd grotesc. Scena de pe stânca Dover este cea mai teatrală din toată opera shakespeariană.

Lear își recapătă - pentru o clipă - rațiunea abia la Dover, după furtună.

Dar nu vrea nicidecum să-și vadă fata. [...]
L-împiedică rușinea ce-l apasă [...]
Toate acestea sunt amintiri ce-i scormonesc în suflet
Cu al rușinii foc, și de Cordelia
Departe-I țin, stingher. (IV, 3)

Lear a înțeles că faptele, odată săvârșite, nimeni nu le mai poate desface. A înțeles prea târziu. Acțiunea o ia înaintea reflecției. Şi nu e valabil doar pentru Lear, ci pentru om în general. Din bolboroselile nebunului ies la iveala

fraze-cheie: ele dezvăluie mecanismul care a ajutat la modelarea comportamentului lui Lear^ împingându-1 la dezastru: Se *lingușeau pe lângă mine ca purele. îmi lăudau barba albă, când mie abia-mi dăduseră tuleiele negre. La toate vorbele mele răspundeau cu sfințenie, numai* da *și* nu. *Aceste* da *uri și* nu *-uri nu s-au arătat a fi sfinți prea buni. [...] îmi spuneau că sunt atotputernic. Minciună! Un guturai e mai tare ca mine* (IV, 6). Aceste vorbe mai dezvăluie ceva extrem de esențial: trupul ca esență a omului. Regele nu deține putere absolută asupra statului; omul este sclavul trupului său.

GLOUCESTER:

O, *dă-mi voie să-ți sărut mâna.*

LEAR:

Stai mai întâi s-o șterg; miroase-a moarte. (IV, 6)

N-o șterge. De moarte nimeni nu se poate șterge, chiar dacă puțini reușesc să-și dea seama de lucrul acesta. Maiestatea este ceva abstract, o zdreanță aruncată pe un trup gol. în absența ei, totul este iluzie - o umbră caraghioasă.

Abia când e lovit de nebunie, Lear înțelege meschinăria, derizg- riul aparențelor care stăpânesc în societate.

Prin haina zdrențuită,
Cele mai mici păcate se zăresc;
în vreme ce atlazul și dantela
Şi blănurile scumpe-ascund tot.

într-o clipă de luciditate, de iluminare, smintitul rege dezvăluie fundamentul, chintesența existenței:

Băturăm pân-aici un drum de lacrimi.
De când am dat întâi cu nasu-n aer,
Tu știi că ne-am zbătut și am țipat.

Restul îl spune Beckett: *Babele nasc călare pe mormânt.* Iar Lear adaugă:

Noi *când ne naștem plângem că intrăm*
Pe-această mare scenă de nebuni.
Ne șade bine tichiuța asta. (IV, 6)

Dar umbra regelui nu participa împreună cu Gogo și Didi la absurdul sumbru al grotescului existențial al așteptării. S-a debarasat de credință și s-a lipsit de speranță. Ştie că pe *scena de nebuni el* este *adevăratul nebun al sorții* - un orb nesocotit.

Nu celebra scenă a furtunii, ci tocmai această scenă, a șasea din actul al patrulea este lentila și totodată focarul materiei *Regelui Lear.* Câtă vreme scena furtunii încântă prin minunăția ei teatrală și paralizează prin diapazonul tragismului atins brusc de rege, această scenă din actul al patrulea transformă lumea în scrum; într-un cimitir al miturilor și speranțelor în care nu scapă neatins nici măcar un copac pipernicit, precum în *Așteptându-l pe Godot,* pentru ca la umbra lui să se poată ascunde Estragon și Vladimir. Lor le mai rămân îndurarea și sensul așteptării. Lumii din *Regele Lear* nu-i este dat nimic. Din bâlbâielile nebunului rege, asemenea unor rachete infernale, țâșnesc în fața lumii diagnozele bufoneriilor grotești ale sortii. Ale statutului omului și lumii. Cu această scenă, Lear pătrunde în familia nebunilor binecuvântați și a „doctorilor răniților" - în rândul celor care, cufundați în beznă și urlând de disperare, revelează adevărurile elementare.

Pe această pârloagă nu a mai rămas decât o singură, o unică speranță: moartea.

GLOUCESTER:

Mâna ți bună o rog să tragă zdravăn. (IV, 6)

LEAR:

Nu trebuia să mă sculați din groapă.
Otravă dacă vrei să-mi dai, o beau. (IV, 7)
Timpul ne dă pinteni,
Şi totu-i bine, când bine sfârșește!
Ca-ntotdeauna, urma hotărăște!

Asta nu e din *Regele Lear.* E din *Totu-i bine când se sfârșește bine* (IV, 4) - scrisă cam în același timp, e parcă versiunea comică a *Regelui Lear,* o piesă grotescă despre ororile lumii în care singura încununare a faptelor omenești demnă de a fi luată-n seamă este *sfârșitul* existenței sale absurde. Din păcate, după părerea lui Edgar,

Omului i-e dat să plece de aici, cum dat i-a fost
Să vină-ncoace. Iar pentru soroc
Să fie pregătit. (V, 2)

Nici măcar asta nu ne-a fost dat. Nici măcar acest suprem nonsens în călătoria absurdă spre sorocul cel din urmă.

Furtuna iluziilor și speranțelor a trecut, făcând în urma sa ravagii. Shakespeare se îndreaptă deja spre *Furtuna.*

Se află deja *dincolo;* dincolo de revolte și desperare. Se află deja în pragul tristei acceptări. Acceptă absurdul existenței într-o lume absurdă. Bufoneria este atributul bufonilor.

Şi totuşi, pentru noi, care suntem doar trup, viața reprezintă valoarea supremă, ba chiar mai mult de atât: reprezintă singura valoare.

O, cât de dulce — viața pentru noi
Când preferăm în chinuri
Să murim în fiecare oră, decât să ne dăm suflarea dintr-odată.[31] (V, 3)

Iată și marea înțelepciune: acceptarea absurdului, regăsirea sensului în absurd. *Sfârșitul* poate fi mai frumos decât viața, dar pune capăt ireversibil existenței, care este numai una. Ambivalența barocă - pofta de viață și fascinația născută de moarte. Dar mai presus de ea e conștiința. Nu ne face, cum i se pare lui Hamlet, nişte *laşi.* Ne face mai cinici, e drept, dar mai presus de orice ne face modești și adepți *ai* unicului miracol pe care și-l permite un cer fără Dumnezeu: ne face adepții existenței.

Goneril s-a sinucis. Sinuciderea este doar pentru cei care au trăit nedemn.

De-s vii sau moarte: dreapta lor pedeapsă
Ne-a-nfiorat, dar nu ne-ndurerează.
într-adevăr e o naivitate ridicolă credința că
Ciudat de drepți sunt zeii, când păcatul
Ce ne-a plăcut să-l facem ni-i pedeapsa. (V, 3)

Chiar dacă cerul e interesat doar de crearea unui decor de efect pentru măscăriciul smintit, totuşi - în pofida tuturor surselor de inspirație folosite - Shakespeare nu permite sinuciderea Cordeliei. Căci așa ceva nu e posibil. Nu se poate să distrugi *singura valoare* pe care o are omul, chiar și pe ruinele oricăror sisteme de valori. Chiar dacă nimic nu ar mai avea niciun sens. Chiar dacă adevărul este altul:

Ca muștele, pentru-un copil zburdalnic,
Așa, pe lângă zei, sunt muritorii.
Ne nimicesc în joacă. (IV, 1)

și chiar dacă nu există zei, trebuie să trăim. Chiar dacă nu merită. Chiar dacă bezna aceasta în care rătăcim nu are niciun sens și chiar dacă nu există nicio rânduială, nicio ordine care să țină lucrurile unite - trebuie să trăim. Singurele certitudini sunt absurdul sorții oarbe, dar și trupul - râsul, sudoarea, sperma și gestul de tandrețe. Irațional, aşa-1 descriu existențialiștii, este torentul vieții, însă existența bufonardă în acest şuvoi învolburat are totuşi sens: sensul este dat de îmbrățișarea a două corpuri. Conștienți că în lumea lui *Lear,* dar și în cea a lui Sartre nu mai există loc pentru râs, nici pentru plâns. Nu mai este loc decât pentru deznădejde. Pentru urletul care sfâșie noaptea.

Singura care a simțit - fără ca totuși să înțeleagă - sensul existenței a fost Cordelia. Şi i-au pus ştreangul de gât. A avut noroc. Lear, în nebunia lui, s-a autointitulat *bufonul sorții* (IV, 6). Este, ce-i drept, nebun și ridicol. Dar tocmai de aceea reușește să vadă esența lumii. Căci, mai presus de orice, lumea este ridicolă. Lear a înțeles acest lucru. După ce a traversat Golgota, a înțeles că lumea, în general, nu are acele legături despre care vorbea Hamlet, din care omul se poate desface. E o lume în care zeii - dacă ar exista - ar fi, la rândul lor, nişte măscărici care *nimicesc* oamenii în *joacă,* căci ce altceva decât o joacă de om nebun este toată această mascaradă infernală?

Să intre nebunia și să iasă lumina minții. (I, 4)

Citatele provin din ediția William Shakespeare, *Regele Lear*, în traducerea lui Mihnea Gheorghiu, p. 103-212, în *Opere complete*, 7, Editura Univers, București, 1988.

[31] Traducerea ne aparține.

Trădarea

Putem citi *Othello* ca piesă despre Iago. Putem citi *Othello* şi ca piesă despre Othello. Citit prin Iago, *Othello* este o piesă despre infamie și indispensabilitatea maniheistă a răului. Citit prin Othello, *Othello* este o piesă despre gelozie și deznădejde. Mai eficient este să citești *Othello* prin prisma lui Iago decât prin cea a lui Othello. Plăsmuirea ideii răului produce un efect mai mare decât tabloul disperării soțului trădat.

Piesa începe cu Iago. Cu problema lui. Cu spasmul de ură față de Othello și Cassio, pe care Othello l-a numit locotenentul său. Othello a declanșat inconștient în Iago resortul urii. Acesta a sărit ca o viperă. Iago ştie deja ce are de făcut: *Mă țin de el, dar mă slujesc printr*-*însul* (I, 1). încă din primul monolog, Iago dă cărțile pe față. Dezvăluie ticăloșie, perfidie, neloialitate. Şi, mai mult decât aceste trăsături ale personalității, dezvăluie un program. Revelează atitudinea sa față de lume, care reprezintă negarea oricăror valori în afara valorii propriei persoane.

Iago reprezintă esența infamiei. Esența răului. Iago jinduieşte răzbunarea. Dar şi mai adânc râvneşte jocul. Arta jocului îl fascinează. Asemenea lui Caligula din piesa lui Camus, Iago face un experiment: vrea să vadă cât de mult poate întinde coarda nervilor omului și care este granița suportabilității. Orice partidă câştigată este pentru Iago o dovadă, o confirmare a forței și rațiunii răului. Planul se naşte treptat. Se maturează până devine o capodoperă. Intrigile, infamiile jocului. Iago *crede* în rău. El nu e un ticălos de rând sau o canalie de la curte - Iago e un perfecționist, un cunoscător al legităților răului care nu sunt mai rele decât rigorile binelui. în microuniversul tragediei, Iago este un adept și totodată este o întrupare a echilibrului maniheist al binelui și răului în lume. în lume, așadar și în sufletul omului.

Iago nu este ca Richard al IlI-lea, prins în negurile luptei medievale pentru tron; el evoluează sub cerul senin al Italiei, între iubirea Desdemonei și a lui Othello - în aceste condiții, Iago devine una dintre cele mai mari creații ale răului din cultura europeană, cu motivații exclusiv psihologice și nestigherită de probleme de natură istorică. Dar, în dimensiunea metaforică a textului, Iago depășește creația de tip psihologic a individului care reprezintă personificarea unei *idei:* elementul maniheist al răului devine componenta indispensabilă a dinamicii lumii. Şi, în această dimensiune, se întâlneşte cu Richard al III-lea. Dar măreția creației lui Iago se întemeiază pe faptul că ideea, metafora, rezultă în întregime din psihologia omului - din carne și oase.

Ca adept al răului maniheist, Iago înțelege lumea în categorii machiavelice. Eficiența reprezintă consfințirea acțiunii.

Ah, lume hâdă! Ia-nsemnare, lume:
Cuminte nu-i să fii cinstit și drept.
Şi-ți mulțumesc de astă-nuățătură:
Că dragostea de om ți-aduce ură! (III, 3)

Adevărul nu are nicio valoare - contează doar scopul și iscusința cu care îl atingi. Nu contează că trădarea Desdemonei este o mistificare pusă la cale de Iago. Pentru Othello nu are importanță. Pentru Othello importantă este numai *conștiința* că soția îl înșală. Fie că e o mistificare, fie că e o trădare reală, infidelitatea Desdemonei deja există în conștiința lui Othello, a devenit pentru el un adevăr. Abia în final înțelege Othello rolul jucat de Iago: *Vrei să-l întrebi, te rog, pe monstrul ăsta de ce m-a prins în lanțu-i trup și suflet?* (V, 2). Aceasta este funcția maniheistă a lui Iago: să posede sufletul. Funcția stihiei răului. Sarcina Satanei. Rânduiala eternei forțe distructive în lume, a cărei figură resprezentativă este Iago, pătrunde deopotrivă și în dimensiunea psihologică. Măiestria construcției dramatice a lui *Othello* face din împletirea celor două dimensiuni un întreg indestructibil. Shakespeare a fost actor. înțelegea perfect că, pentru a construi pe scenă un personaj de dimensiuni metaforice, poți face asta doar prin clădirea personalității umane. Othello are dreptate: *Iago e-un om cinstit și luminat la minte și tâlcul faptelor lumești îl știe* (III, 3). Dar Iago este, la rândul său, un om ca toți oamenii și este supus acțiunii acelorași resorturi care guvernează firea. Iago are prea multe motive personale și profesionale pentru a-1 urî pe Othello. Infamia decide în ce mod se declanșează în Iago resorturile, dar durerea care declanșează aceste resorturi este la fel de autentică în Iago ca durerea resimțită de Othello. Pe planul durerii, sunt amândoi la fel; amândoi au crezut în trădare. Iago e convins că Othello i-ar fi sedus soția. Un ticălos este capabil chiar și de cea mai mârșavă răzbunare; dar ticălosul este și el bărbat - simte la fel chinurile trădării și ale geloziei,

Că-I bănui pe nesățiosul maur In șaua mea că s-a suit cândva,
Gând veninos ce-mi roade-n măruntaie,
Şi n-am odihnă până nu-i plătesc. (II, 1)

Infamul suferă la fel ca omul nobil când vitriolul trădării îi arde măruntaiele. E omenesc. In planul uman și în cel psihologic, Iago este la fel ca Othello. Şi în asta rezidă măreția lui Shakespeare în *Othello:* Iago, personificarea stihiei maniheiste a răului, și Othello, întruchiparea personalității grandioase, sunt amândoi zămisliți din carne și oase.

***

Această urzeală există în fiecare ființă umană. Un ghem încâlcit de antinomii interne, elementare. I se spune în

chip felurit: fie opoziția nietzscheană a normei zilei și furiei nopții, fie - în esență aceeași - antinomia dintre ordinea apolinică și haosul dionisiac. In *Othello,* opoziția aceasta este construită de tensiunile dintre Iago și Othello, Othello și Desdemona, Othello și Othello. Sunt tensiuni între funcțiile opuse ale personajelor în structura dramei și totodată oglindesc antinomia interioară a individului, a fiecărei ființe umane. Sunt două fațete ale aceleiași oglinzi.

In teatrul și dramaturgia europeană, acest tragism al personalității, spaima aceasta în fața sfâșierii interioare a ființei umane, există dintot- deauna. La drept vorbind, încă din *Bacantele* lui Euripide, regele teban este sfâșiat de menade pentru că a îndrăznit să-l înfrunte pe Dionis. Orbit de strălucirea ordinii apolinice a lumii, a întors spatele tenebrelor nebuniei dionisiace. A crezut că poți prin rațiune să strunești haosul *pasiunii.* Sciziunea tragică a omului între ordinea zilei și furia nopții este mereu prezentă în cultura mediteraneeană; o regăsim în râsul trist al lui Beckett și în zbaterile lui Julien Green, în universul valorilor răsturnate al lui Genet, în șoaptele și strigătele filmelor lui Ingmar Bergman. Acest necruțător presentiment al sfâșierii interioare alungă liniștea și siguranța. In durere și chin naște necontenit aceleași întrebări despre adevăr, despre forma ființei noastre profunde, despre esența personalității umane. Despre locul pasiunii și locul rațiunii, dar și despre relațiile reciproce dintre aceste componente elementare ale existenței în lumea în care trăim.

Sistemul religioso-filosofic creat de Mani se bazează pe dualism. Susține conflictul etern dintre bine și rău. Conflictul dintre spirit și materie, dintre lumină și întuneric, dintre gândire și biologie, maniheismul îl proiectează asupra întregii lumi, asupra rânduielii existenței ei. Același dualism al lui Mani se reflectă în fiecare om. Principiul personalității umane repetă principiul lumii.

In *Othello,* ambele dimensiuni - structura lumii sfâșiată între bine și rău și structura psihicului uman - se suprapun. Tragismul lumii și tragismul existenței sunt născute de aceeași sfâșiere între ordine și haos, în opoziția elementară dintre strălucirea zilei și întunericul nopții.

Omul, ființă duală, visează la armonia zilei și se repede în haosul nopții. Tragismul acesta interior se transferă asupra fiecărei relații interumane. Asupra fiecărui ÎMPREUNA, asupra fiecărui vis despre comuniunea desăvârșită. Nenorocirea atârnă deasupra omului sau a cuplului: Dezastrul poate zdrobi comuniunea, o poate face să se năruie atunci când noaptea iese biruitoare și se înfăptuiește trădarea fizică; ba chiar mai mult de atât: când, fie și pentru o singură noapte, se înfăptuiește negarea psihică a comuniunii dintre două persoane. Dezastrul pândește neobosit.

Dacă pentru doi oameni comuniunea pe care o formează crește, ajungând la ultimul punct de referință posibil, dacă devine axa lumii, atunci trădarea zguduie însuși fundamentul. Râvnirea exclusivității reciproce, a fidelității mutuale, poate fi - chiar este - un vis înfăptuit, în schimb, credința în inviolabilitatea necruțătoare a acestei rânduieli, în ridicarea comuniunii dintre doi oameni deasupra mizeriilor lumii, în strălucirea zilei apolinice, este contrară cu celălalt pol dionisiac al personalității umane. Şi, de aceea, această convingere se numără printre credințele naive - printre visele neîmplinite.

Iago este infam, așadar știe toate acestea. Ştie lucrurile cărora alții le întorc spatele în numele comuniunii. Iago este mârșav și rațional, așa că îl ispitește pe Rodrigo să aștepte liniștit momentul potrivit pentru a o seduce pe Desdemona. Ticăloșii dau la o parte simțirea și privesc cu luciditate mecanismele biologiei. Nu *se poate ca dragostea Desdemonei pentru maur să mai țină mult. Şi ea o să-l schimbe cu altul. Când s-o sătura de trupul lui, o* sd *vadă ce greșeală a făcut că l-a ales. Trebuie să-l schimbe negreșit* (I, 3). Iago respinge principiile și normele, de aceea observă cu și mai mare claritate legea imboldurilor care stau la pândă în tenebre. Ştie că tinerețea este lacomă. Că tânjește după schimbări, după cunoaștere și trăire. Iago știe ce înseamnă să-ți dorești schimbarea. Ştie că pe dorința aceasta se întemeiază mișcarea lumii și că din ea își trage omul forța de a alerga prin lume. Dorința de schimbare este dorința de experimentare a unei alte realități - dorința de a-ți lărgi orizonturile, de a cuprinde tot ce îți este accesibil. Pasiunea nopții înseamnă pasiunea cunoașterii și trăirii. Pasiunea potențialei plenitudini. Tragică, deoarece plenitudinea totală este imposibilă.

Iago nu-și face iluziile pe care le au cei ce visează la comuniunea în doi. Cunoaște tenebrele personalității și nu pierde din vedere natura firii omenești. Acest lucru îi permite să presupună că, mai devreme sau mai târziu, Desdemona îl va trăda pe Oihello. *Sângele odată astâmpărat după joaca dragostei, pentru a-l înflăcăra iarăși și pentru a trezi din sațiu o nouă poftă, e nevoie de farmecul înfățișării, de o potrivire de vârstă, de purtări alese și de frumusețe, adică de tot ce maurul duce lipsă. Atunci, de dorul acestor cerințe, plăpânda ei dragoste se va socoti înșelată, va începe* sâ se *îngrețoșeze, să se dezguste și să i urască pe maur. Chiar firea ei o va povățui la aceasta și o va îndemna la o nouă alegere* (II, 1). Iago se înșală crezând că, pentru înfăptuirea unei trădări, e nevoie neapărat de sus-menționatele calități ale unui iubit. Are, în schimb, dreptate atunci când menționează două cuvinte-cheie: înflăcărarea sângelui și fire. Are dreptate; a străpuns cu privirea negura nopții dionisiace a haosului, în cele mai adânci straturi ale ființei umane. Şi a observat dependența de care nu scapă nimeni: dependența omului de propriul trup. Da, *Danemarca este o închisoare.* închisoarea este propriul nostru trup. Propriu? Mai întâi trebuie să răspundem la o întrebare: cine pe cine stăpânește - eu stăpânesc trupul sau trupul mă stăpânește pe mine și, în cazul acesta, cine sunt eu?

Sunt trei feluri de trădare: fiziologică, cea mai trivială dintre trădări, biologică, în caracterul său animalic; trădarea cinică - o trădare calculată care urmărește profitul în afara sexului - e cea mai mârșavă dintre trădări; și, în sfârșit: dragostea - îndrăgostirea și orbirea bruscă. Aici se ascunde cea mai profundă dintre trădări: trădarea psihică.

Poți alege să pășești conștient în nebunia nopții. Şi atunci este o alegere, o decizie. Dar trădarea poate semnifica, de asemenea, lipsa unei decizii: abandonarea neputincioasă în fața stihiei dezlănțuite. Este oare actul trădării o infamie sau o zăpăcire de moment, o furtună hormonală? Trădarea, de pe fundul căreia nu transpare orbirea subită, este mai mult decât o infamie: este o rușine, o decădere morală. A amândurora. O dezonoare care atârnă și asupra trădătorului, și a celui trădat.

Actul de iubire, în esența sa cea mai profundă, poate fi frumusețe pură sau poate fi hidoșenie fără margini. Ce e de cele mai multe ori? Statistica nu este în stare să demonstreze nimic în categoriile eticului și esteticului. Despre ce anume este actul de iubire în cea mai profundă esență a sa hotărăște optica. Optica subiectivă: atitudinea față de relația sexuală. Felul cum ne vedem pe noi înșine și pe alții în actul de iubire concret decide cu privire la hidoșenia sau frumusețea acestuia. Uniunea dintre Desdemona și Othello, cum i-o prezintă Iago senatorului Brabantio, trezește repulsie:

Domnul meu, sunt un biet om care a venit să-ți spună că în clipa asta fata dumitale și maurul se joacă de-a dihania cu două spinări. (I, 1)

Aceeași uniune este pentru Othello și Desdemona frumusețe pură - împlinirea lor ca pereche, ipostazierea acelui ÎMPREUNĂ. Trădarea unei asemenea împliniri preschimbă lumea în ruine.

***

Nu contează că Desdemona nu l-a trădat pe Othello. Acest lucru este însă important pentru materia tragediei *Othello.* Pentru Othello contează doar faptul că el crede în trădarea soției. Gândul e cu atât mai chinuitor pentru el, cu cât Desdemona este - și așa o și vede Othello - personificarea iubirii absolute și a inocenței angelice. Othello a crezut în infidelitatea soției și întreaga nefericire a trădării se prăbușește asupra sa deopotrivă cu ruina lumii. Trebuie să-l privim pe Othello în propria lui optică. Abia atunci vom putea înțelege abisul deznădejdii sale.

Starea psihică a lui Othello nu e condiționată de eventuala infidelitate a Desdemonei, ci de *conștiința* lui Othello. Care conștiință? Ce sentimente predomină în cuibul de vipere care îl mușcă pe soțul înșelat, îl lasă fără răsuflare și îi pulsează în tâmple, făcându-1 să-i fugă pământul de sub picioare, dezlănțuind în el nebunia și totodată transformând un bărbat în toată firea într-o ființă insensibilă? Să fie vorba mai ales de gelozie sau de părere de rău? De umilință sau mânie? Furie, sete de răzbunare, disperare? Uimire mută trezită de ruinele lumii? întrebați-i pe soții înșelați. Deși nu prea merită să-i întrebați acest lucru. Nu vor răspunde. Pur și simplu, nu ar ști ce să răspundă. Căci ce om lovit de sutele de stropi ai unei vijelii ar ști să spună care picătură anume va fi cea care va pune capac suportabilității...

Cine ar putea să răspundă care rafală de vânt îl mătură pe om din picioare... Şi oare e lucrul acesta important?

Să fim sinceri, celebra batistă a Desdemonei, o *batistă-n fragi cusută* (III, 3), e o dovadă mizeră a trădării. Cu tot respectul pentru caracteristicile ei deosebite, supranaturale - o batistă țesută de o vrăjitoare din mătase vrăjită. Poate că ar putea să servească drept „dovadă", dar nu dovada ne interesează! Batista de mătase se dovedește de ajuns - este acea picătură care umple paharul și declanșează nebunia.

Dă-mi mâna ta. Eo mână moale și fierbinte, Doamnă - îi spune Othello soției sale. în vremurile lui Shakespeare, mâna moale și fierbinte era semn al atracției fizice.

încornoratul este una dintre cele mai populare figuri atât în comedii, cât și în tragedii. Totuși soțul înșelat nu este nici personaj tragic, nici comic. Un soț înșelat este grotesc. >

Shakespeare a scris *Othello* la sfârșitul anului 1603 sau la începutul anului 1604. Avea pe atunci patruzeci de ani. Are dreptate Jan Kott când spune că *fiecare epocă îl interpretează pe Shakespeare prin propria experiență.* Şi la fel procedează fiecare om, la fel procedează și Shakespeare: toți interpretează lumea prin prisma *propriei experiențe.* Prin epoca propriei vieți, prin scala de sensibilități specifică acesteia, prin experiență, atitudine față de lume și față de sine însuși. Shakespeare interpretează situația psihică a încornoratului Othello prin optica unui bărbat de patruzeci de ani.

Conștiința unui bărbat înșelat în vârstă de patruzeci de ani este o conștiință grotescă. Ea cuprinde întregul tragism și întregul comic al situației. în egală măsură. Vârsta de patruzeci de ani reprezintă începutul conștientizării faptului că îmbătrânim și că farmecul tinereții nu se mai întoarce. Un bărbat după patruzeci de ani știe și simte că poate fi fascinant - ca forță, sprijin, uneori ca intelect, ca frumusețe matură, uneori ca experiență de viață, ca amant experimentat. Dar nu mai poate fascina cu ceea ce atrage și farmecă tinerețea: nu mai poate încânta cu virilitatea sa dezlănțuită.

Othello e un conducător strălucit și o persoană onestă, simplă, de o mare sensibilitate emoțională. A dus o viață grea, dar plină de momente plăcute, de experiențe, victorii și fapte de vitejie, o viață cu multe *întâmplări nimicitoare pe mare și pe uscat* (I, 3). Pe Desdemona au fascinat-o aceste aventuri nemaipomenite și eroul lor.

Ades i-am stors și lacrimi Istorisind restriștile-abătute Pe tinerii mei ani. [...]

Ea m-a iubit pe tot ce-am îndurat,

Şi-n mila ei de mine, am iubit-o. (I, 3)

Așa vede Othello povestea lor. Este fericit și plin de încredere, așa că deocamdată nimic nu-1 amenință. Pur și simplu consideră că Desdemona s-a îndrăgostit de el pentru drumul străbătut în viață și pentru ispràvile tinereții trecute. Când îl rănește trădarea iubitei, Othello trăiește momentul ca un eșec al unui bărbat care îmbătrânește, care se simte tot mai neatrăgător și tot mai nefolositor.

Noi știm că Desdemona nu l-a înșelat pe Othello. Noi știm că ea îl iubește sincer și profund. (Ştim asta, cu toate că la fel de bine știm că poți iubi profund și... să înșeli.) Această tânără îndrăgostită, în sincera și emoționanta sa declarație de dragoste, făcută în fața Dogelui, confirmă, fără să-și dea seama, tocmai temerile de mai târziu ale soțului:

Al meu suflet

E rob unui stăpân de merit plin.

Văd chipul lui Othello-n mintea lui.

Simțirea și norocul mi le-nchin

Măririlor și vitejiei sale. (I, 3)

Desdemona și-a pus viitorul în sufletul soțului, în gloria și eroismul său. Dar... nu în el, pur și simplu nu în el ca bărbat.

La fel și Othello, tot fără să-și dea seama, dezvăluie esența temerilor sale când vorbește despre motivele pentru care ar vrea s-o ia pe Desdemona cu sine în Cipru:

Mi-e martor cerul: nu vă cer aceasta

Spre-ndestularea poftei mele, nici

Ş-astâmpăr focul tinerei porniri

In mine stins, pentru răsfățul meu,

Ci doar sâ-ndeplinesc dorința ei. (I, 3)

Cu atât mai mult îl rănește și-l îndurerează știrea *că* Desdemona l-a înșelat tocmai cu Cassio - cu acest fustangiu tânăr. In Othello se frânge credința în propriul farmec și în propria forță de atracție. Această sfâșiere interioară ucide în bărbat bărbatul.

Dacă bărbatul înșelat este soț, își dă seama atunci de inegalitatea propriilor atuuri în comparație cu cele ale amantului. Observă o realitate de care până atunci nu fusese conștient: în lupta pentru farmecele unei femei, postura de soț e mai ingrată decât cea de amant. Soțul este dezgolit, ridicol de despuiat, lipsit de orice umbră de mister seducător. Se fâțâie prin casă în papuci, dimineața nebărbierit, e uneori obosit și amărât, îl doare burta, nu s-a spălat încă pe dinți, seara își scoate ciorapii transpirați, a spus de sute de ori aceleași glume; soția îl vede în situațiile cele mai puțin seducătoare. Ore, zile, ani... repetabilitatea situațiilor și comportamentelor. Femeia se plictisește. Relația se banalizează. Pe când amantul? Amantul are mereu o cămașă curată și miroase a parfum. Amantul spune numai noutăți. Vorbește despre lucruri inedite și despre noi orizonturi. își așteaptă iubita într-un restaurant elegant, în fața unui pahar de coniac. Ii mai poți reproșa nevestei că, în momentul când intră în restaurant, mâinile i-au devenit moi și fierbinți? Şi că după un al doilea păhărel de coniac o ia cu fierbințeală peste tot?...

Ce mână moale aveți, Doamnă - afirmă Othello. Nu acuză, observă.

Ajunge cu pregătirea pânzei. Să mergem pe firul acțiunii. La Shakespeare omul se descoperă mereu în acțiune. Se descoperi în fața celorlalți și se descoperă totodată pe sine însuși. Descoperă și ceea ce nu cunoștea în sine și nu a putut anticipa, descoperă ceea ce nu a fost nici măcar în stare să-și imagineze.

Primele două acte îi aparțin lui Iago. El își desfășoară intriga perfidă și viziunea maniheistă. Othello și Desdemona sunt deocamdată statici din punct de vedere psihologic. Ei formează fundalul pe care evoluează Iago. Tot ceea ce se petrece în acțiune pare să fie o îngrămădire a elementelor de construcție necesare pentru clădirea scenei cheie - uriașa scenă trei a actului trei, una dintre cele mai minunate din opera lui Shakespeare. în această scenă, Othello pășește plin de încredere în virtutea Desdemonei și sigur de relația lor; totuși, în timpul acestei scene suferă prima îndoială; o clipă mai târziu face încercarea disperată de a-și reveni - încercarea menținerii spasmodice a credinței și certitudinii; apoi urmează abisul și numai abisul - prin chinul incertitudinii până la coșmarul sentimentelor și, în final, până la certitudinea trădării.

Deja, în această scenă, Othello anticipează soarta sa și a soției sale:

Şireată mică! Afurisit să fiu

De nu mi-ești dragă! Haos ar fi iarăși

Când nu te-aș mai iubi. (III, 3)

Nu, nu încetează s-o iubească. Dar în curând va ajunge să creadă că ea nu-1 mai iubește. Şi lumea amândurora se preschimbă într-un haos care îi înghite.

Situația este aranjată; acum Iago lovește cu perfidie:

Ferește-te de gelozie, doamne!

E monstrul cu ochi verzi ce-și plăsmuiește El singur hrana lui. Ce fericit E-ncornoratuî ce-și cunoaște soarta Când nu-i e dragă-aceea care-l minte.

Dar ce cumplite clipe-s hărăzite Acelui ce adoră-n îndoială Şi bănuind iubește pătimaș... (III, 3)

Pentru prima oară în piesă au fost rostite aceste cuvinte-cheie: gelozie și minciuna care ascunde trădarea. Aceste cuvinte vor fi, din acest moment, esențiale pentru a dezvolta acțiunea piesei și pentru metamorfozările interioare ale lui Othello. Iago l-a împins pe Othello în brațele coșmarului, de unde nu exislă cale de întoarcere. Dar Shakespeare nu acceptă stereotipurile banale și situațiile monoseman- tice. Othello nu înghite lacom momeala otrăvită a lui Iago. Othello nu e tipul bărbatului gelos. Nu are firea unui om care își urmărește și-și spionează necontenit nevasta. Ba dimpotrivă - Othello este tipul fidel; fidel credinței sale, respectului și iubirii. Asemănarea lui cu un alt gelos shakespearian - Leontes din *Poveste de iarna* - este numai exterioară. Leontes are firea unui om gelos; punctul de plecare al intrigii din *Poveste de iarnă* îl constituie gelozia irațională, lipsită de temei, existentă în însăși natura eroului. Othello se apără de gelozie. Abia garanția trădării înfăptuite de soție îl împinge în brațele disperării și ale geloziei.

Desdemona știe foarte bine că Othello este plin de încredere și că în el nu există nici urmă de asemenea apucături patologice specifice bărbaților care își bănuiesc nevestele:

Dar nobilul meu maur e om-întreg,

El nu-i din tagma firilor geloase Şi josnice, altfel ar fi destul Să-i deie de gândit.

EMILIA:

El nu-i gelos?

DESDEMONA:

El? Soarele sub care s-a născut I-a scos din sânge-acest nărav. (III, 4)

Un bărbat de talia lui Othello nu riscă relația, punând-o sub semnul îndoielii și adulmecării necontenite a trădării. Cum sunt oamenii geloși, știe foarte bine Emilia:

Gelosului să nu-i răspunzi așa,

EI nu-i gelos că are vreun temei,

Gelos e pentru că-i gelos. E-un monstru Născut și zămislit din sine *însuși.* (III, 4)

Emilia știe, căci un astfel de gelos din fire nu e Othello, ci... chiar soțul ei, Iago. El e gâtuit de gelozia născută de închipuita relație dintre Emilia și Othello, cu toate că în piesă nimic nu-i susține lui Iago bănuiala, ba chiar desfășurarea evenimentelor neagă această probabilitate. Gelozia lui Iago e acel *monstru născut și zămislit de sine însuși.* Un monstru care inspiră aversiune și care înjosește demnitatea cuplului. Othello dimpotrivă: este fidel credinței sale. El știe că

Mai bine-i, jur, să fii trădat grozav Decât să bănui numai. (III, 3)

Se opune cu toate puterile ispitei îndoielii. Ştie că ea poate fi începutul sfârșitului. Şi Iago înțelege asta; așa că joacă rolul lui Vergiliu al lui Dante: îl ia pe Othello de mână - de imaginație, de suflet - și, pas cu pas, îl trage în infern, în cercurile lui tot mai prăpăstioase - în mocirla trădării, în chinurile geloziei; frânge axa lumii.

Othello încă se mai opune. Cu toate că - spune el - totul pare să o acuze pe Desdemona, totuși

Nici *îndoieli, nici frică nu-mi voi face,*

Din modestia meritelor mele,

Că m<i trădat. (III, 3)

Othello are dreptate: Desdemona este virtuoasă. Doar că virtutea nu demonstrează nimic. Othello încă nu înțelege că, în personalitatea omului, virtutea ține de ordinea apolinică și nu are nicio legătură cu nebunia dionisiacă. Ca regele teban din *Bacantele* lui Euripide, vrăjit de rânduiala zilei, Othello se întoarce greu, cu reticență, spre haosul nopții.

începe să înțeleagă. Treptat, tabloul tragic al omului se conturează tot mai clar în fața lui Othello. Acest tablou dezvăluie dualismul elementar al individualității sfâșiate tragic între cultură și natură, între virtute, un cod de norme, scala de valori și biologia oarbă. Iată prima străfulgerare de neîncredere, clătinarea credinței:

Şi totuși,

Cât poate firea să rătăcească... (III, 3)

Iată - firea. Şi în ea - ordinea zilei, dar și furia, haosul nopții. Nu, Othello nu este - cum e adeseori bănuit a fi - un negru cinstit, dar barbar, care e cuprins de nebunia sălbatică a geloziei. E un bărbat rațional, cu un psihic complex, integru și sensibil. Credința în cinstea Desdemonei nu-i permite să accepte gândul trădării. Dar când a început deja să contemple posibilitatea... Othello e un bărbat matur trecut de patruzeci de ani care reușește să privească lumea și omul în toată complexitatea lor tragică.

Ce fel de om este Othello - ce fel de om a fost până să cadă victimă nenorocirii și până să se destrame ordinea -

ne spune Ludovic, uluit de comportamentul lui impetuos:
Acesta-i, oare, maurul cel nobil Pe care-ntreg Senatu-l proslăvea,
Acesta-i sufletul ce nu se-nclină Când patima-l încearcă? Asta-i, oare,
Virtutea lui, pe care n-o atinge Restriștea și-a destinului săgeată? (IV, 1)

Așa a fost. Căci nu a existat un motiv care să *tulbure natura lui nobilă și virtutea* lui Othello. Acum pământul pe care calcă începe să se clatine sub picioarele lui. Othello se afundă. Tot mai adânc. încearcă să-și evalueze lucid lipsurile, însușirile care ar fi putut s-o îndepărteze pe Desdemona de lângă el. încearcă să-și *înțeleagă* soția. Nu se mai miră când i se prezintă „dovada[41] că l-a trădat, căci

Fiindcă-s negru poate,
Și nu vorbesc frumos precum curtenii,
Și că scobor, nu mult, pe al vieții clin. (III, 3)

Știe că este negru și urât, că îmbătrânește și că nu mai are farmecul amanților tineri care așteaptă cu un pahar de coniac în față. Nu, acestea nu sunt complexele lui Othello - sunt manifestarea lucidității sale. O luciditate dobândită de erou cu greu și prin suferință, demnă de tot respectul, căci îi permite să aibă o relație obiectivă cu sine însuși.

Să observăm un lucru: Othello nu o condamnă pe Desdemona. Othello încearcă să înțeleagă mecanismul.

Blestem al căsniciei! Poți să spui
Că este-a ta plăpânda ei ființă,
Dar nu și poftele-i! (III, 3)

Așa e, nu putem să spunem asta. Nu numai că nu e stăpânul plăpândei ei ființe, dar nu e nici propriul stăpân. Nimeni nu-și poate stăpâni poftele și pornirile. Othello nu le învinuiește pe femei. Nu învinuiește pe nimeni. A înțeles dualitatea naturii umane, tragismul profund al ființei. Totuși, faptul că Othello înțelege nu-1 ajută prea mult. înțelege și totuși se simte nefericit. Să înțelegi și să simți sunt categorii care țin de straturi diferite, inaderente, ale ființei umane. Ce contează că Othello înțelege, de vreme ce, în deznădejdea sa, simte că

Mai bine-aș fi
In jilavă-nchisoare un broscoi
Decât să-mpart cu altul doar un colț
Din ce mi-e drag. (HI, 3)

Acceptarea lumii așa cum este nu echivalează cu acceptarea propriului declin moral.

Dar mecanismul de apărare funcționează. Un bărbat îndrăgostit nu crede, nu vrea să creadă în trădare. în eșecul suprem: eșecul comuniunii.

Când apare Desdemona - deși cu o clipă în urmă chinuit de îndoieli - începe să dea înapoi, căutând puncte de sprijin:

De minte ea, se minte-atunci și *cerul.*
Nu pot să cred. (III, 3)

Tocmai acest mecanism de apărare conduce acțiunea după principiul „soțul află ultimul". Acest mecanism face din încornorat un personaj dintr-o farsă - o figură grotescă.

Iago are dreptate:

Macul, mătrăguna,
Și nici alt leac din lume, de-adormit,
N-o să-ți mai dea vreodată somnul dulce
Pe care ieri l-aueai! (DI, 3)

Dacă nu ar fi fost Iago, Othello poate că ar fi avut șansa de a reclădi cu timpul credința în Desdemona. Omul are mereu șansa de a-și redobândi speranța. Așa că și Othello și-ar fi putut recăpăta încrederea în Desdemona. Dar încrederea în sine? După eșecul total, această șansă nu mai există. După propriul eșec poți continua să trăiești lângă cineva, cu cineva, prin cineva. Nu pentru tine însuți. Pentru tine însuți va fi mereu evident că îți trăiești viața după înfrângere.

Prin tradiție, *Othello* e considerată o tragedie despre gelozie. In cultura europeană, eroul ei a devenit simbolul soțului bolnav patologic. Trebuie totuși să sondăm mai în profunzime, nu doar să ne oprim la simptomele bolii. Trebuie să ajungem la esență. Othello începe să fie gelos abia atunci când și-a pierdut credința, nu invers; am stabilit deja asta. Abia trădarea, în care a ajuns să creadă, a aprins în el focul geloziei. Iar gelozia, așa cum se întâmplă și în cazul lui Othello, se poate răspândi precum cancerul. Iago vede acest lucru:

Otrava mea l-a și schimbat pe maur,
Căci gândul rău e-n sine un venin
Ce la-nceput de-abia că-ți face silă.
Dar intră-n sânge,-l vatămă treptat
Și-l arde ca feștila de pucioasă. (III, 3)

Chinurile acestea reprezintă consecința. Mai întâi a fost *gândul rău* și presupusa trădare. în esența sa

psihologică, *Othello* nu este o tragedie născută de gelozie. *Othello* este o tragedie născută de trădare.

Din momentul când Othello s-a simțit trădat - așadar din momentul când a cunoscut trădarea subiectiv - lucrurile se schimbă. Mai înainte niciodată

Nu simt pe gura ei sărutul lui. (III, 3)

Acum, după conștientizarea trădării, fiecare sărut al soției va avea gustul amar al veninului - urma unei guri străine. Nu e ruj - urma aceasta n-o ștergi de pe buze cu o batistă de mătase... Trădarea deșiră viața în două. Din acest moment, totul se prezintă ca *înainte* sau *după* trădare. După eșecul în dragoste.

Să te bucuri de dragoste, dar și de muncă, de adierea vântului de primăvară și de succesul profesional, de răsăritul și apusul soarelui, de ritmul vieții, să te bucuri pur și simplu de viață se poate doar atunci când axa lumii este stabilă și sigură. Dacă axa lumii este iubirea, dacă axa lumii este comuniunea în doi - frângerea acestei axe zguduie tot ceea ce s-a sprijinit pe ea.

Adio, liniște, adio vouă, împăunate oști, războaie mari,
Ce râvna o preschimbă în virtute,
Adio, armăsarii ce nechează,
Şi limpezi goarne, tobe care-asmut,
Stindard regesc și surle-asurzitoare,
Mândria, strălucirea,-ntreg alaiul Războiului de slavă plin! [...]
Adio, căci menirea lui Othello A luat Sfârșit! (III, 3)

In aparență, Othello e cuprins de isterie. In aparență, deznădejdea lui Othello inundă sfere ale vieții care nu sunt asociate cu iubirea

pentru soție și cu infidelitatea ei. își abandonează *meseria* într-un atac trivial de isterie. E doar o aparență. Realitatea este alta: Othello nu este isteric - el pur și simplu nu mai vrea. Nu mai dorește nime; după frângerea axei supreme, tot ce există în viața sa încetează să-i mai suscite interesul. Şi să mai aibă sens. A dispărut încordarea aspirațiilor, căci a dispărut motivația acestor aspirații. Când punctul de referință suprem este reprezentat de femeia iubită și de comuniunea cu ea, pierderea acestei măsuri paralizează. Dacă optica receptării lumii este creată de relația cu un alt om, lipsa partenerului echivalează cu pierderea lentilei prin care privești lumea și totul în jur se preschimbă brusc într-o imagine încețoșată și nefocalizată.

Soțul disperat plânge în fața soției (fapt care nu e întotdeauna comic și desuet); recunoaște că s-au năpustit asupra sa cele mai cumplite lovituri ale sorții:

Şi-aș fi-ndurat și asta,
Şi bine chiar, prea bine! Dar din locul
In care mi-am pus inima prinos,
In care sau trăiesc, sau nu ndur viața,
Fântâna de-unde-al meu izvor purcede,
Sau altfel seacă: să fiu scos de-acolo!
Sau să rămân în el, ca-ntr-o băltoacă Ce colcăie de broaște-mperecheate!
O, tu, răbdare [...] schimbă-te la față Şi-ntunecă-te, iadului asemeni! (IV, 2)

Poate suporta orice dacă rămân neatinse sursa, sensul și scopul existenței. Când acestea zac *într-o băltoacă ce colcăie de broaște - ce* rost mai are să trăiești?

Am putea merge chiar mai în profunzime, făcându-1 pe Othello să se adâncească tot mai mult în focurile iadului. Pentru aceasta este suficent să facem trădarea Desdemonei să apară reală și să o facem cunoscută și altora.

Al naibii fie dacâ-n așternut Văzutu-i-au alți ochi de muritor Decât ai lor! (III, 3)

Iago știe că nu acest lucru este cel mai important în tragedia trădării, dar știe la fel de bine și faptul că, atunci când trădarea e cunoscută de mai multă lume, cel trădat se simte infernal - cu cât știe mai multă lume, cu atât te simți mai umilit. Şi atunci nu-i mai rămâne decât să caute o gaură unde să se ascundă. Dar cum să intri într-o gaură cu tot cu coarnele pe care le ai?

Othello strigă disperat:

înalță-te din peștera-ți adâncă,
Tu, neagră răzbunare! Tu, iubire,
Să dărui oarbei uri coroana ta Şi tronu-nstăpânit la mine-n suflet!
Tresaltă, sdn *de limbi de-aspide plin!*
Dar ține-ți firea! (III, 3)

Shakespeare știe că aceasta este dorința cea mai ascunsă a unui soț încornorat. Dar Shakespeare nu-i împlinește lui Othello dorința.

Prea ar fi fost simplu. Nici dragostea celui trădat nu se preschimbă în ura care neîndoielnic ar aduce alinare, nici nu-i

crapă inima în piept. Ar fi fost o soluție mult prea facilă.

Așa că Othello trăiește. O viață tot mai chinuită, tot mai distrusă de sentimentul uriaș al eșecului. Duce o astfel de viață până la scena omorului. In ciuda celor ce suntem de obicei tentați să credem în asemenea situații, în scena aceasta Othello nici măcar nu e lovit de un atac de furie oarbă. Această scenă reprezintă finalul întregului proces psihologic: punctul culminant al iubirii mereu crescânde. Othello este deja pregătit:

IAGO:

[...] Sugrum-o în patul ei, chiar în patul pe care l-a pângărit. OTHELLO:

E bine, bine. O astfel de dreptate mie-mi place. (IV, 1)

Decizia a fost luată. Mai e nevoie de un singur stimul pentru a o înfăptui. Pentru Othello e suficient să o vadă în dormitorul lor pe Desdemona, pe care deja nu o mai consideră întru totul soția sa. în monologul final, dinaintea sinuciderii, va apărea o întrebare care va arunca lumină asupra faptului că Othello a conștientizat în final situația și adevărul despre personalitatea sa. Este un adevăr despre

Un om care-a iubit adânc, dar nu-nțelept,
Nu prea gelos, însă fiind stârnit,
N-a mai știut ce face. (V, 2)

Şi cine ar fi în stare să spună că, *stârnit,* ar ști de ce e capabil?... Dualismul omului s-a confirmat pentru Othello în așa-zisa trădare a soției. Şi s-a confirmat în *Othello* o dată în plus: în omorul săvârșit de Othello și în sinuciderea sa.

In ultima scenă dintre cei doi soți, Othello se află într-o stare de rătăcire aberantă. Trădarea l-a scos din minți - psihicul lui a cedat. Iubește, prin urmare trebuie să ucidă. Othello devine un fel de zeu care răzbună fărădelegile și crimele.

Mă-neacă plânsul,
Dar lacrimile-s pline de cruzime...
Cerească mi-e durerea că lovește
In tot ce-i mai drag! (V, 2)

Othello pedepsește iubind, la fel cum procedează cerul, la fel cum procedează Dumnezeu. Pedepsind, se lovește pe sine însuși, ca un zeu atotputernic. în convingerea sa cea mai profundă, el știe că *trebuie* să fie consecvent hotărârii sale. Chiar dacă îi vine greu, nu poate să se lase înduplecat - știe că nu are voie să se lase înduplecat - de rugămințile soției. Așa că îi reproșează cu pasiune și desperare:

O, Doamne! Tu-mi schimbi inima-ntr-o piatră,
Sperjuro! Mă silești să-ți spun „omor“
Acelei fapte care mi-este-o jerfă Şi vreau s-o ndeplinesc! (V, 2)

Dar în forul său interior, ceea ce intenționează să comită nu este o crimă, este un *sacrificiu.* Cu toată onestitatea interioară de care e în stare, Othello afirmă *știu, fapta pare groaznică și crudă.* Deși continuă să o iubească, sugrumarea Desdemonei reprezintă în ochii lui Othello ultima faptă pe care e în stare să o facă pentru ea.

Când actul sacrificiului a fost deja comis, Othello știe că nu înseamnă numai moartea Desdemonei — înseamnă deopotrivă și sfârșitul propriei sale vieți. Mai cumplit decât al Desdemonei - căci el încă mai trăiește.

O, chin nesuferit! Ce greu e ceasul! îmi pare-acum că vine o eclipsă De soare și de lună, uriașă,
Că globul prins de groază se despică De-atâta beznă. (V, 2)

Nu va fi nicio eclipsă. Nici de soare, nici de lună. Nu se va întâmpla nimic din cele spuse de Othello. Singurul care *se despică* e însuși Othello. Odată cu moartea Desdemonei, pentru Othello a murit întreaga lume. Numai propria lume. Othello a trecut dincolo de ochiul ciclonului. In fața sa nu mai zărește însă nimic, viitorul său este gol. Acum îi poate spune lui Gratiano la obiect și cât se poate de calm:

Aici este sfârșitul călătoriei mele,
Ultimul port în care mi opresc corabia.[32] (V, 2)

La sfârșitul călătoriei nu mai există nici teamă, nici durere, nu mai există nici măcar disperare. La sfârșitul călătoriei există doar pustiu și conștientizarea sfârșitului. Dacă Dumnezeu ar fi existat!... Dar Dumnezeu nu există. Nici pentru cei credincioși nu există în acest moment; din punct de vedere psihic, Dumnezeu nu există, mai ales atunci când ai făcut din cel de lângă tine însăși axa lumii. Dacă omul crede că axa lumii e reprezentată de cea mai importantă pentru sine persoană din lume, persoana aceasta capătă atunci funcția existențială de Dumnezeu. Expresia „te idolatrizez" nu e lipsită de semnificații profunde.

Iadul geloziei... Othello o ucide pe Desdemona într-un act de disperare - își distruge propriul iad. Dar cum poți să trăiești în continuare fără iad care pentru tine, ca persoană, a reprezentat esența lumii subiective... O relație adevărată, o relație pe care o putem numi astfel - chiar și în manifestarea ei cea mai distructivă - nu încetează totuși

[32] Traducerea ne aparține.

să reprezinte axa lumii.

La începutul acțiunii - înaintea ultimului prag al propriei existențe - Othello declara: *Pun viața mea credinței ei zălog* (II, 3). Şi chiar așa s-a și întâmplat, atunci când credința a dispărut. A pus zălog și viața ei, și pe-a sa. Ca și cum l-ar fi auzit pe Rodrig, care i-a mărturisit lui Iago într-un moment de slăbiciune: *Prostia e să trăiești când viața e un chin. Şi când moartea ți-e doftor, nu-i alt leac decât să mori* (I, 3).

In final, Othello va rosti o propoziție cutremurătoare:

Cel care-a fost Othello? Sunt aici! (V, 2)

Cel care-a fost. Căci deja nu mai este. Shakespeare prezintă această situație de foarte multe ori în operele sale. Dar niciodată nu a făcut-o într-o formă atât de clară ca în *Othello.* Niciodată nu a făcut-o într-un fel atât de degajat, de necondiționat de istorie, de putere sau de bufoneria lumii. Othello a existat atunci când, împreună cu Desdemona, forma comuniunea în doi, atunci când erau ÎMPREUNĂ. Acum, deși trăiește, el nu mai există. După dispariția acelui ÎMPREUNĂ^ integralitatea individului se evaporă. După momentul ÎMPREUNĂ nu mai există decât conștiința pierderii unei părți importante din propriul sine. Şi atunci nu ne mai rămâne altceva decât să repetăm după Othello: *E-o fericire moartea, după mine* (V, 2). Othello alege această fericire. Milioanele de încornorați din farse continuă să trăiască. Soarta i-a cruțat de o asemenea „fericire". Rătăcesc prin lume - ridicoli. Şi infirmul trezește un zâmbet - mai ales printre cei în putere.

***

Pe Shakespeare, în *Othello* cel mai puțin, nu îl interesează Desdemona. Şi pe bună dreptate; *Othello* este o tragedie despre gelozie, nu despre inocența suprimată. Ea are totuși consecințe serioase: trădarea este analizată prin optica unui bărbat. Doar într-o singură scenă problema trădării este dezbătută de Shakespeare din perspectiva unei femei. Şi chiar și aici esențialul îl spune nu Desdemona, ci Emilia. Chiar la începutul dialogului dintre ele se face o diferențiere capitală care vizează chintesența condiției umane. întrebată de Desdemona dacă ar fi capabilă să-și înșele soțul, Emilia răspunde:

Nici eu, o, nu, pe-a cerului lumină!

Aș face-o, cred, mai sigur pe-ntuneric. (IV, 3)

în mărturisirea aceasta mocnește sentimentul intuitiv al dualității omului, al normelor zilei și haosului nopții care se luptă în el. Ca în sectele hinduse în care într-o singură noapte din an devine ceva sacru să încâlci și să nesocotești sacrul; în timpul orgiei sexuale, valoarea sacrului capătă dimensiunea profanului până când zorii zilei schimbă natura lucrurilor. La vremea aceea, Shakespeare scrisese deja *Visul unei nopți de iarnă...*

Iată și etiologia comportamentelor umane. Când deja a înțeles fundamentul, în continuarea dialogului, Shakespeare poate descrie felurit justificările femeilor, aspectele și motivele care le împing la trădare. L-ai trăda pe soțul tău, întreabă Desdemona - *pentru-ntreaga lume?*

EMILIA:

Dar lumea-i mare. Pentru-un mic păcat

E-un preț prea bun. [...]

Zău, cred c-aș face-o. Şi-aș desface-o după ce s-a făcut. (IV, 3)

Aceasta e versiunea trădării mârșave - a trădării ca tranzacție comercială. Numai *prețul să fie bun.* Şi mai târziu? - pentru un cinic nu e greu mai târziu să *desfacă* ce-a făcut. Numai prețul contează. Se spune că fiecare are prețul său...

EMILIA:

Firește că n-aș face asta pentru o verighetă, pentru câțiva coți de pânză și nici pentru rochii, pălării sau alte găteli. Dar pentru întreaga lume/ De! Care femeie nu și-ar încornora bărbatul ca să-l incoroneze ca pe un rege? Aș da și prin purgatoriu pentru așa ceva. (IV, 3)

Putem numi asta cinism. Dar putem la fel de bine să-i considerăm atitudinea ca o debarasare de naivitate. în ciuda aparențelor, cei mai naivi sunt adeseori bărbații. De obicei, ei sunt cei care se străduiesc să respingă afirmația că fiecare are un preț. Emilia renunță la naivitate și se deschide spre conștientizare: fiecare își are propriul preț. Totodată, Emilia își dă foarte bine seama că o asemenea trădare, pentru bani, e doar una dintre multiplele forme ale trădării. Mai există și altele, cu motivații la fel de profunde:

Doar soțu-i vinovat când cade soața.

Așa cred. (IV, 3)

Uneori, chiar soții sunt cei ce-și împing soțiile la infidelitate. Cei geloși adeseori comit ei înșiși infidelități și, trădând, pierd sentimentul de siguranță al cuplului. Așa că sunt capabili să umilească, să lovească și - mai rău - să îngrădească libertatea soțiilor. Fără sentimentul de libertate nu există alegerea conștientă. Iar fidelitatea nu neapărat, dar în foarte mare măsură, înseamnă putința de a alege.

Sau că-și uită datoria

Turnând comoara noastră-n-altă poală,

Sau izbucnesc în gelozii ursuze,
Ne zăvorăsc, ne iau și la bătaie,
Şi strâng, de ciudă, baierele pungii.
Dar noi, deși plăpânde,-avem venin Şi dor de răzbunare. (IV, 3)

La fel ca dorința de câștig, un alt imbold pentru infidelitate îl pot constitui durerea, furia, setea de răzbunare. Dar esența se ascunde totuși în cu totul altă parte: în construcția corpului omenesc.

Afle soții
Că soațele au simțuri ca și ei [...]
Dar, oare, noi n-avem și patimi
Şi dor de joacă, slăbiciuni, ca soții? (IV, 3)

întrebarea Emiliei este retorică. Şi femeile au *simțuri, pasiuni, dor de joacă* și mai ales *slăbiciuni* care... împing femeia spre satisfacerea poftelor simțurilor. Şi femeia este, *ca și ei,* un om pur și simplu, cu toate slăbiciunile și virtuțile speciei umane. Şi astfel, în finalul dialogului, Shakespeare revine la afirmația fundamentală de la care a pornit întreaga discuție: omul este dual, sfâșiat între rigorile zilei și normele nopții. Normele acestea sunt antinomice. Emilia știe că

Păcatul nu-i păcat decât pe astă lume. (IV, 3)

în lumina normelor, păcatul înseamnă încălcarea unui tabu. în negura pasiunii, în labirintul sufletului omenesc, el poate deveni, chiar și pentru o clipă, o normă subiectivă. Ordinea și haosul se exclud reciproc. Dar tocmai această opoziție delimitează forma personalității.

Gândul clădește ordinea apolinică, ridică omul mai presus de restul lumii biologice, dar nu-i retează cordonul ombilical care-1 leagă de lume. Trupul rămâne conectat la ființa biologică și se unește cu natura în focul pasiunii. Reconcilierea acestor elemente contradictorii poate avea loc doar prin intermediul gândirii: prin reflectarea asupra acestei opoziții fundamentale. Abia atunci omul se poate aștepta la o reconciliere adevărată. Ea este reprezentată de *afirmarea* vieții în toată plenitudinea ei, care e deopotrivă sancțiune și motivare. Numai acceptarea lumii reprezintă poarta care duce spre uniunea cu viața. Nu mulți trec prin ea. Aceasta este cea mai dificilă dintre concilieri: recunoașterea în om a penetrării dialectale a armoniei și revoltei eterne, a ordinii apolinice și a provocării barbare dionisiace, care nu încetează niciodată să ne ademenească din tenebre și hățișuri.

Abia acceptarea desăvârșitei structuri apolinico-dionisiace a omului îi permite să observe personalitatea umană în integralitatea potențialului său, în toată sfâșierea dintre opozițiile care se întrepătrund dialectal. In această integralitate tragică rezidă măreția omului: frumusețea noastră și neînsemnătatea noastră.

Omul poate întrezări și poate înțelege fără opreliști propriul sine și pe cel de lângă sine abia într-o oglindă dublă. Se reflectă în ea deopotrivă și strălucirea propriilor norme, și râvna de a transcende rân- duiala - aspirația de a evada în haosul nopții. Abia în această oglindă dublă apare omul-unitate. Unitatea prin opoziții. Unitatea omului și unitatea lumii. Haosul nopții dionisiace, neîmblânzit în pasiunile sale nelimitate, aruncă în aer și transformă în ruine lumea. Dar, așa cum ziua a făcut loc nopții, și noaptea face iar loc zilei. Călătoria omului spre sine însuși și spre cel de lângă sine este o rătăcire necontenită și o regăsire permanentă a drumului. Un pod provizoriu aruncat neîncetat deasupra stihiilor.

Trădarea se poate ierta? Trei tipuri de reacție a bărbaților la infidelitatea soției epuizează repertoriul posibilităților: fie bați femeia măr (sau - cum a procedat Othello - o omori, ceea ce, la urma urmelor, este cam același fel de reacție, dar cu un alt grad de intensitate); să pleci fără să te mai întorci; sau: să îi legi femeii mâna de a ta și să încercați să traversați *împreună* apele râului Lete. Nu Stixul, ci râul uitării, pentru a putea învăța din nou să trăiți împreună. Distmgerea iubirii și a obiectului ei, sau încercarea de distrugere a trădării într-o călătorie comună spre încredere și speranță. Căci doar nu spre siguranță - aceasta nu se mai întoarce. In general, cei raționali nu au sentimentul siguranței. Apele râului Lete spală durerea. Mai întâi te ajută să poți trage aer în piept fără să te doară. Şi numai în pupile mai rămâne o mică cicatrice care, în tabloul lumii, se răsfrânge ca o umbră lunguiață... Deci, trădarea se poate ierta? Se poate, dar e mai bine pentru amândoi dacă nu trebuie să se ajungă la iertare: dacă există putința de a înțelege. Când nu poți înțelege - nu-ți mai rămâne decât să ierți. Când înțelegi însă, iertarea devine de prisos. Şi, în această situație, mai rămâne o singură problemă cu care trebuie să te confrunți: înțelegerea ține de categoriile gândirii, de ordinea logicii - în schimb, iertarea ține de sfera sentimentelor, de registrele emoțiilor. Cum pot fi îmbinate cele două planuri ale existenței noastre? E mai ușor să înțelegi ziua, decât să ierți noaptea... Trădarea reprezintă încălcarea principiilor, ruperea unui contract mutual, violarea normelor. Tocmai de aceea o poți înțelege; reprezintă înfruntarea acelui pol al existenței noastre care este analizat. Reprezintă fuga de ordine: dorința unei atingeri necunoscute, evadarea în alții și în noi înșine. Şi poți înțelege lucrul acesta abia când asimilezi amarul adevăr despre dualitatea propriului eu, sfâșiat între *dorință și conștiință (Regele Ioan,* IV, 2) - între noapte și zi, între cultură și natură. Cultura creează codul de norme - fundamentul existenței comune. Natura nopții respinge acest cod - natura este egocentrică. Natura poftelor nestăvilite nu cunoaște opreliști.

Stavila o pune cultura. Poate tocmai de aceea dorințele acestea nestăvilite izbucnesc uneori cu o forță indomptabilă?... Trec epocile, obiceiurile se schimbă. Omul dăinuiește; veșnic sfâșiat înire *dorință și conștiință.* Dăinuiește în esența sa mai presus de canoanele epocilor. Unele dintre ele stimulează deschiderea spre impulsivitate, altele înfrânează sinceritatea dorințelor. Dar nimic, nici măcar teribila SIDA, nu îl sperie pe om până-ntr-atât, încât să înăbușe în sine poftele trupului și dorințele sufletului.

Dogele Veneției este un om înțelept. Are dreptate incontestabilă:

Nu *te jeli când te-a lovit necazul,*
Căci altuia la rând îi dai răgazul. (I, 3)

Cu sentința aceasta, Dogele îl avertizează pe Brabantio. Aceleași cuvinte le-ar putea adresa și lui Othello, cuprins de desperare; le-ar putea adresa, de fapt, oricărui soț încornorat... Ascultați-1 pe Doge, domnilor:

Când tot ce ai ți-e luat de soarta rea,
Tu, prin răbdare, bate-ți joc de ea.
își fură hoțul cel care-i zâmbește,
Te furi pe tine dacă plângi prostește. (I, 3)

k

Dogele este rațional, nu se lasă deloc purtat de emoții. Dar încercați să-i spuneți Dogelui că soția lui l-a înșelat și sfătuiți-1 să-și repete sieși aceleași perle de înțelepciune... Dogele are dreptate, dar dreptate are și Brabantio, când ripostează:

Proverbele-s folositoare foarte Unui setos de mângâieri deșarte,
Dar cel ce-ndurâ pildă și durere Doar în *răbdare alinarea-și cere,*
Şi, fie zahăr, fie fiere, ele La fel fiind, la fel sunt și de rele.

Comuniunea dintre doi oameni este mereu încercată de două rațiuni diferite.

Trădarea este ca un infarct. După un infarct poți să mai trăiești; multă vreme, mai poți avea destulă vitalitate, mai poți spera chiar la o viață fără dureri. Dar este totuși o cu totul altă viață.

Citatele provin din ediția William Shakespeare, *Othello*, în traducerea lui Ion Vinea, p. 265-364, în *Opere complete*, 6, Editura Univers, București, 1987.

Cămașa Deianeirei

[9]

Imediat, încă de la primele cuvinte rostite pe scenă, tragedia *Antoniu și Cleopatra* stârnește interesul.

PHILO:

Sminteala generalului întrece Orice măsură. (I, 1)

Generalul întrece orice măsură. Dar despre care măsură este vorba - politică? Măsura în dragoste? Antoniu, un mare ostaș și triumvir al imperiului roman, s-a făcut pierdut în Egipt și a găsit uitarea în iubirea pentru Cleopatra. Putem spune că a întrecut măsura în iubire. Dar poate totodată această nebunie a simțurilor este, de fapt, o nebunie politică? Căci ce altceva este dragostea decât o rătăcire a minții, de vreme ce

Privește-l și-ai să vezi în el pe unul Din cei trei stâlpi ai lumii preschimbat Intr-un bufon de târfă. (I, 1)

Terminând de citit *Iul iu Cezar,* am avut impresia că, după ce triumvirii s-au debarasat de conspiratori și au împlinit „testamentul lui Cezar", la Roma revine ordinea, iar lumea își reintră în matcă. Când colo... e suficient să deschizi *Antoniu și Cleopatra.*

în Italia scânteie paloșe

- spune Antoniu.

Două puteri la fel de mari în țară Plodesc noi dezbinări; cei dușmăniți Acum sunt dragi. (1, 3)

Prăpădul continuă. Fracțiunile se înmulțesc fără teama de pedeapsă. Oportunismul mulțimilor ațâță pârjolul. Ură - sete de putere - iubire și iar ură; lanțul consecințelor se repetă. Esența mecanismului, cuprinsă de Shakespeare în versurile de mai sus, este neschimbată. Roma continuă să fie mistuită de focul luptei politice.

Și, în mijlocul acestei stihii, se află *ei:* Antoniu și Cleopatra. La marginea imperiului, în Egipt, dar totodată în epicentrul lui.

Ca întreaga tragedie, și întâiul dialog dintre cei doi îndrăgostiți, în prima lor apariție pe scenă, este întrețiunt în tonalitățile cele mai înalte.

CLEOPATRA:

Dacă ți-s dragă, spune-mi: cât de mult?

ANTONIU:

Puțină-i dragostea ce se măsoară.

CLEOPATRA:

Iubirii tale-i pun hotare eu.

ANTONIU:

Atunci găsește-un nou pământ și cer. (I, 1)

Din dialogul acesta transpare vibrația înaltă a sentimentelor. Și imediat după schimbul acesta de replici, intră un slujitor:

SLUJITORUL:

Vești de la Roma, domnule.

ANTONIU (plictisit):

Ah! Fii scurt.

CLEOPATRA:

Ba să le-asculți. (I, 1)

încă de la începutul acțiunii, Shakespeare pare să prezinte totul dintr-odată. Un maestru în doar câteva versuri! O mare dragoste în mijlocul nebuniei politice care pe Antoniu îl scârbește și de aceea râvnește să se adâncească în iubire. Cleopatra este mai lucidă; nu uită de politică, dorește să asculte solul. Istoricii suspectează că marele ei amor cu Antoniu a fost de fapt un joc pentru putere, că nu iubirea, ci setea de putere și calculul politic o motivau pe regină. Dar la Shakespeare, până la urmă Cleopatra va fi cea care își va respecta cuvântul. Va face ceea ce îi vestește lui Antoniu în primul lor dialog: *Iubirii tale-i pun hotare eu.* Va face asta în finalul piesei, strângând la piept o cobră.

Ce construcție desăvârșită! Asemenea cuiului lui Cehov bătut în perete în prima scenă, pentru ca, în ultima, cineva să se spânzure de el. In deschiderea acțiunii avem două teme definite; cele două cercuri tematice trasate se suprapun. Iubirea pasională și creuzetul politicii. Ei și atunci știm ce se va întâmpla. Dar să citim totuși pe rând, urmându-1 pe Shakespeare.

Fte Shakespeare trebuie întotdeauna să-l citești încetul cu încetul, să mergi pas cu pas pe firul acțiunii și al reflecțiilor sale. Shakespeare introduce mereu la intrarea în labirint un ghem al cărui fir se derulează. De la început până la sfârșit, firul curge unitar, chiar dacă Shakespeare ocolește, merge în cerc și în diverse cotloane pune în lumină perspective tot mai variate. Pentru *Antoniu și Cleopatra,* Shakespeare s-a inspirat din Plutarh, din *Viețile paralele ale oamenilor iluștri.* Plutarh îl prezintă pe Antoniu drept un om blând și prietenos. Frumos și puternic, avea atitudinea lui Hercule, din care își trăgea originea. Locuitorii Alexandriei îl iubeau pentru cordialitatea și veselia sa. Cu atât mai mult ne ia prin surprindere schimbarea sa de atitudine: cu doar câteva clipe în urmă, îi declara

Cleopatrei dragostea sa nețărmurită, iar acum spune:

Ori frâng aceste lanțuri egiptene,
Ori îmi pierd sinea-n dragoste nebună. (I, 2)

Oare Antoniu simțea într-adevăr că în Egipt îl țineau legat *lanțurile egiptene,* iar legătura lui cu frumoasa Cleopatra era o *dragoste nebună?* Greu de crezut. Că doar își jurase dragostea cu atâta ardoare. Oare să fi mințit? Să-l ascultăm ce zice când rămâne singur:

Când roata uremii
Le vântură, plăcerile de azi
Devin contrariul lor.
Va să mă smulg din vrăjite reginei,
Căci lenea mea plodește mii de rele,
Mai multe decât știu. (I, 2)

Problema este mult mai complicată decât a părut la prima vedere, în Antoniu se dă o luptă între indiscutabila fascinație născută de *vrăjite reginei* și sentimentul saturației, dublat de mustrările de conștiință cauzate de *lenea mea.* Iubește, dar totodată crede despre Cleopatra că *e neînchipuit de vicleană* (I, 2). Prins în hățișul acestei situații, strigă: *Mai bine n-aș fi văzut-o niciodată!* (I, 2). Da, e într-adevăr un fir fierbinte. Pasiunea lui Antoniu e „o dragoste rea“ - un sentiment nemărginit, dar amenințător, pe care îl ridică în slăvi, apoi îl tratează fără milă. Cleopatra nu cunoaște această sfâșiere interioară. Este îndrăgostită peste măsură. Acest lucru nu o împiedică să păstreze judecata rațională și să se comporte chibzuit. Femeie experimentată,
Cleopatra poartă un joc rafinat al cochetăriei amoroase (I, 3) - aparent respinge, pentru a ademeni cu atât mai mult. Lui Antoniu nu-i este ușor. Și din exterior, și din interior primește lovituri. Tocmai a aflat că i-a murit soția, Fulvia, iar *Cu zăpăceala ce-a stârnit ea-n țară nu pot să mai rămân aici* (I, 2). Antoniu trebuie să se întoarcă la Roma; în afara împrejurărilor interne, și circumstanțele politice îi dictează lui Antoniu să o părăsească pe Cleopatra. Dar... *Ah, ce greu e să-i mărturisesc ce vreau să fac* (I, 3). în iubirea lui Antoniu, în toată personalitatea eroului acestei tragedii interioare, se împletește durerea despărțirii cu fericirea. O iubire care este „ochiul sufletului[11] eroului.

Personalitatea complicată, plină de contradicții a lui Antoniu, impune celor din jur o conduită foarte diferențiată. Octavian îi descrie lapidar pe cei doi îndrăgostiți și relația lor:

Nu-i mai bărbat decât e Cleopatra,
Şi, iarăși, a lui Ptolemeu regină Nu-i mai femeie decât el. (I, 4)

Lepidus răspunde hotărât:

Eu cred că are merite mai multe Decât scăderi, și-acestea nu le-ntunec.
Greșelile-i par stele viu aprinse în bezna nopții și sunt moștenite,
Nu dobândite; și chiar dacă-ar vrea,
Nu poate să le-ndrepte. (I, 4)

Şi amândoi au în felul lor dreptate. Dar mai aproape de adevăr este totuși Lepidus; mai aproape, deoarece reușește să surprindă întreaga complexitate, scindarea personalității lui Antoniu în poli la fel de opuși ca ziua și noaptea. Octavian nu este în stare să accepte acest fapt. Pentru el este ceva de neiertat că Antoniu
își zălogește pe un moft știința vieții Şi-și râde de crezul propriu. (1, 4)

Şi nu e de mirare că *își zălogește știința vieții* în numele sentimentelor; Octavian e un politician rasat - gândește în termeni politici, își subordonează reflexele logicii și eficienței acțiunilor. în plus, este o personalitate mai puternică decât Antoniu și mai transparentă. E mai sobru. Şi, prin această sobrietate, este neîndoielnic mai fericit din punct de vedere subiectiv. Prezicătorul înțelege foarte bine acest lucru:

Demonul tău,
Care te-ajută este nobil, brav,
Mărinimos, cum al lui Cezar nu e. (II, 3)

Antoniu este pur și simplu o personalitate mai complexă și, în structura sa, prea fragilă pentru a îl putea egala pe Octavian în putere. Forța interiorului omenesc nu prea merge mână în mână cu complexitatea lui pluridimensională.

Coaliția unor asemenea triumviri nu are cum să dăinuie. Nimic nu o cimentează mai bine decât nevoia imediată. Circumstanțele chiar o pun la încercare. Istoria romană repetă același ciclu: așa cum mai înainte Pompilius cel Mare s-a ridicat împotriva lui Cezar, a provocat un război civil și a pierit el însuși în acesta, la fel și fiul său, Sextus Pompeius, exilat din Roma, a ocupat Sicilia, a obținut sprijinul mulțimii și pornește împotriva lui Octavian, care în curând are să devină un vrednic urmaș al lui Cezar. Ciclul se repetă mereu. Acesta este dreptul său. Şi al istoriei.

Octavian trage din aceste evenimente o concluzie înțeleaptă de natură generală:

De la-nceputul statului, cârmaciul A fost dorit 'nainte de-a domni;
Cel în reflux, iubit numai atunci Când nu mai este vrednic de iubire,
E prețuit dacă lipsește. Plebea,

Ca stânjeneiul rătăcit pe val,
Plutește-n sus *și-n jos, după maree,*
Şi putrezește-n freamăt. (I, 4)

în versurile acestea, Shakespeare îi încredințează lui Octavian sarcina de a explica esența puterii și de a-și evalua supușii. O esență care rămâne constantă pe parcursul întregii istorii. Rămâne deasupra istoriei.

Totodată, se dezvăluie o altă lege: ca și atunci când triumvirii erau uniți, și între uneltitorii împotriva lui Cezar se producea o sciziune tot mai mare, la fel și acum între Octavian, Antoniu și Lepidus prinde contur conflictul. Amenințarea și slăbiciunea sunt liantul unității. Puterea duce la scindare.

Până să se lenevească în Egipt, Antoniu a fost un războinic de mare clasă, impunea prin vitejia sa în cele mai grele încercări. Acum se întoarce la Roma, se întoarce la forma de demult. Cleopatra a rămas singură. E o femeie foarte temperamentală. îi este foarte greu să suporte absența iubitului; și psihic, și fizic. Visele ei despre Antoniu sunt pline de erotism. *Cal fericit că-l porți pe Anton iu!* (I, 5). Cleopatra se simte ca eunucul Mardian care îi declară reginei:

Pe cinstea mea — nu pot să fac nimic Decât ce e cinstit să faci; și totuși Simt pofte aprige și mă gândesc Ce a făcut Venus cu Marte. (I, 5)

Aproape sau departe - cei doi îndrăgostiți sunt mereu împreună. Scânteia reciprocă nu se stinge. Chiar dacă în Egipt fusese încercat de mustrări de conștiință, acum pe Antoniu încep să-l copleșească plăcerile trupești și trimite din depărtări soli cu mesaje pline de dor și iubire neînfrânată. Bărbatul acesta e într-o continuă goană. Prezentul e prea strâmt pentru el și visează la ce ar putea să dobândească.

Bogăția aspirațiilor și visurilor nu avantajează fericirea așezată. Întețește doar trăirile și, cum setea ațâță setea, Antoniu gonește mai departe spre Roma. *Nu, am uitat, când ceasuri otrăvite au făcut, să nu mai știu de mine* (II, 2) - îi spune Antoniu lui Octavian despre șederea sa în Egipt. *Ceasurile otrăvite...* Şi angoasa trebuie căutată tot în sufletul omului. înainte, tot înainte, panicat, în goană...

Acum, triumvirii sunt din nou împreună. Antoniu va lupta alături de Octavian, umăr la umăr. Vrea să-i arate lui Octavian că se înșală:

Onoarea-i lucru sfânt și dânsul crede Că îmi lipsește, (fi, 2)

Dar, o clipă mai târziu, acest bărbat cu simțul onoarei și cinstei, care îi trimite Cleopatrei solii de dragoste, fără măcar să se opună, ba - chiar bucuros, aș zice, - acceptă propunerea de a se însura cu Octavia. Mariajul lui Antoniu cu Octavia este important pentru ambii triumviri. Amândoi o tratează pe Octavia ca pe un instrument. Antoniu o părăsește; Octavian valorifică avid această trădare ca pretext pentru răfuiala definitivă cu Antoniu. Da, căsătoria aceasta este o decizie pur politică; da, aici nu-și au locul sentimentele, căci este vorba doar de cimentarea alianței unor conducători învrăjbiți. E drept, Antoniu separă sfera politică de enclavele intimității; totuși, acceptând căsătoria cu Octavia, face o mișcare politică bună, distrugând în același timp credibilitatea declarațiilor sale înflăcărate, trimise din depărtare iubitei. Sfâșiat interior, el însuși formulează limpede concluzia:

Am încheiat
Căsătoria pentru pacea mea,
Dar voi pleca-n Egipt - în Răsărit îmi stăruie plăcerile. (II, 3)

Acest om complicat, cu personalitate multietajată, se luptă cu sine și în sine. Sfâșiat de contradicțiile propriei imagini ca *homo politicus* și *homo eroticus.* Lipsește poleiala de aur. Ii lipsește lui Antoniu și lipsește în general. Nu-și găsește liniștea sub măslinii Romei și nu o poate găsi nici la umbra piramidelor. Păcea poate izvorî numai dinlăuntrul omului. Şi când nu...

A devenit un mit al feminității. Secole de-a rândul, Cleopatra a fost văzută fie ca sublimare a iubirii, fie ca o inegalabilă insectă călugăriță. Nu știm care este adevărul. Nici nu are rost să încercăm. Fiecare epocă o reprezintă pe Cleopatra după propria posibilitate de înțelegere și de receptare aAfeminității. Epocile întotdeauna pictează trecutul după propriul chip. In *Antoniu și Cleopatra o* cunoaștem pe Cleopatra vremurilor lui Shakespeare, dar și pe Cleopatra fiecărei epoci care citește piesa. Enobarbus povestește cât de repede l-a subjugat regina pe iubitul ei: *Când l-a cunoscut pe Marc Antoniu, i-a furat inima; asta s-a întâmplat pe râul Cydnus* (II, 2). L-a orbit pe roman cu fastul său regesc și cu erotismul ei,

In uraniscu-i de brocat, mai mândră
Ca Venus din tablouri, unde arta
întrece firea. (II, 2)

O maestră a dragostei - prin artă a depășit natura. La urma urmelor, e poate adevărat când se spune că nu a fost defel atât de frumoasă pe cât știa să se prezinte. Poate că n-ar mai fi fost frumoasă dacă... n-ar fi știut să se aranjeze. Dar știa, *urăjitoareal* Şi Pascal se înșală în celebra sa afirmație că *dacă nasul Cleopatrei ar fi fost mai mic, alta ar fi fost fața lumii.* Se înșală, căci el vorbește despre natură, nu despre arta de a modela natura. Da, bineînțeles, Pascal se gândește în fraza aceasta la funcțiile hazardului în istorie. Şi tocmai de aceea se înșală. Fiindcă nu se gândește la

feminitate.

Romanii o urăsc. Agrippa o ponegrește de-a dreptul:

Vrăjitoarea!
Pe Cezar l-a făcut să-și culce spada:
El a arat, ea a rodit. (II, 2)

Se poate să fie adevărat că regina s-a strecurat și în patul lui Cezar; nu și-a iubit nici cei doi soți-frați; dar patul cu Antoniu îl împarte vrăjitoarea-îndrăgostită. Cel puțin la Shakespeare așa este. Enobarbus, care o cunoaște foarte bine, reușește s-o caracterizeze foarte nimerit.

Vârsta n-o veștejește, nici obișnuința Nu-i stinge veșnic schimbătorul farmec;
Alte femei îngrețoșează pofta Ce o stârnesc, ci ea înfometează Când satură. O prinde și ce-i hâd Iar sacerdoții o binecuvânta Când își dă-n petic. (II, 2)

Vrăjitoarea unei iubiri năbădăioase. Cu cât mai mult se revoltă, cu atât mai adânc este subjugat Antoniu de forța pasiunii ei. Cleopatra devine pentru el prisma prin care privește lumea. Mânat de onoare, Antoniu primește propunerea lui Octavian de a purta lupta pe mare, nu pe uscat, chiar dacă știe că nu este suficient de bine pregătit pentru aceasta. Nu ține cont de argumentele sfetnicilor săi; îi este de ajuns să știe că, în decizia aceasta nebunească, îl sprijină Cleopatra. Ea este, de fapt, cea care îl întărește pe Antoniu în convingerea sa. D întărește în... eșec. Antoniu eșuează în bătălia pe mare, dar și în viață.

Dar el ce face nu e din voia lui;
Conducătorul nostru este condus Iar noi suntem în slujba femeilor. (III, 7)

înrobit de personalitatea puternică a lui Octavian, Antoniu s-a topit ca ceara în fața voinței acestuia. Când e alături de Cleopatra, Antoniu este *condus de femeie.* Cei din anturajul său spun că e *jertfa farmecelor* (HI, 8). Nu au dreptate. El este victima propriei sensibilități. Nu a moliciunii, nici a lenei, nici a lipsei de personalitate - ba dimpotrivă: lui Antoniu nenorocirea i se trage tocmai din complexitatea individualității sale, din nemărginirea ei și din tendința de a se lăsa fascinat de lume.

Cumpăna victoriei părea că se înclină spre Antoniu. Dar când sunt pe mare, la Actium

Nerușinata gloată egipteană,
Mânca-o-ar lepra! [...]
Mușcată parcă de-un tăun ca vaca în iunie, dânsa ridică pânza Şi dă bir cu fugiții. (III, 8)

Cleopatra dă bir cu fugiții. Şi Antoniu, el ce face?

Când ea ieșise-n vânt,
Antoniu, jertfa farmecelor,
Se înfoaie ca un rățoi bătrân
Şi-o luă în urma ei, uitând de luptă. (III, 8)

Nu ea trebuie acuzată de pierderea bătăliei. Are dreptate Enobarbus când îi explică reginei Cleopatra că vina pentru înfrângerea de la Actium o poartă Antoniu

Doar el — dorința i s-a-nstăpânit Pe judecată. Ce dacă ai fugit Din fața-ngrozitoarei încleștări A flotelor? De ce-a mers după tine?
Dorința oarbă l-a făcut să uite Răspunderea de comandant când dânsul Era temei al vrajbei ce-mpărțise In două lumea. Pierderea e mare Dar mare și rușinea că-a urmat Nevrednicele-ți flamuri, flota lui Privind încremenită. (III, 11)

E totul adevărat, dar Antoniu este parcă *amețit. Dorința oarbă îi tulbură generalului simțul rațiunii.* Faptul că și-a pierdut chibzuință îl va costa viața. Şi nu putem spune că dragostea l-a făcut să uite de sine, că l-a făcut să se piardă. Complexitatea psihică a lui Antoniu îl face o *trestie bătută de valuri* atâta vreme cât nu e înghițită de apele legănate. Aviditatea lumii și dorința nestăvilită de cuprindere a întregii sale bogății, de cuprindere a întregului, e mai primejdioasă pentru om decât austeritatea lăuntrică. Dar oare merită să duci o viață rece și nesimțitoare? Şi o asemenea viață poate fi numită viață?...

Biruitor, Octavian îi trimite Cleopatrei condițiile sale:

Antoniu să mă scutească. însă pe regină Sunt gata s-o ascult dacă-l alungă Pe lașul ei prieten din Egipt Sau îi ridică viața-acolo; altfel Să n-aud nici de ea. Așa le spui. (III, 10)

Şi Cleopatra... primește condițiile. Putem afirma că nu îl iubește sincer pe Antoniu și doar se joacă între el și Octavian? Nu avem un răspuns la această întrebare, căci intră Antoniu; nu aude discuția, dar îi este suficient să o vadă pe Cleopatra dându-i solului mâna să i-o sărute. Antoniu e cuprins de furie. Poruncește ca solul să fie biciuit, iar pe Cleopatra, ca niciodată până atunci, o copleșește cu invective, își pierde mințile. Spune că îi va cere lui Octavian să se lupte cu el pe uscat și Cleopatra este imediat din nou... de partea lui. E un alt joc de-al ei sau dimpotrivă - sentimentele sale sunt mereu constante.

Surescitarea, poate chiar nebunia, îi cuprinde pe cei doi îndrăgostiți, ba chiar întreaga curte. Nebunia îi cuprinde de

obicei pe echilibriștii care merg pe sârmă.

Antoniu se îneacă. Se îneacă - ba iese la suprafață, ba cade la fund. Amplitudinea sentimentelor acestui om este fatală. Abia ce-a calomniat, acum se pregătește de ospăț. Părea distrus de tot, acum declară război. Enobarbus îl urmărește în tăcere. Abia când rămâne singur, spune ca pentru sine:

Va-ntrece fulgerul în strălucire!
Mânia-nfrânge frica, și atunci hulubii
II ciocănesc pe uliu; generalul
își drege inima slăbindu-și mintea;
Când vitejia-nfruntă judecata,
Ea-și mușcă sabia cu care luptă;
Am să găsesc un mijloc ca să-l las. (III, 11)

A

In tabăra romanilor, Mecena pare să răspundă gândurilor lui Enobarbus; și aici Antoniu trezește surprindere - în scrisoarea către Octavian îl *mustră; pe solul meu l-a biciuit cu vergi,* ba chiar - *m-a provocat la luptă-n doi.* Şi atunci

Când un om ca el turbează,
Să fie hăituit până când cade. (IV, 1)

E adevărat. Sfârșitul e aproape.

Antoniu și Cleopatra este o tragedie doar în aparență istorică; doar în aparență este aproape o cronică; doar în aparență o dramă despre mecanismele politicii. E adevărat, este puțin din fiecare. Şi e la fel de adevărat că părți foarte întinse din text au fost copiate de Shakespeare din traducerea în engleză a operei lui Plutarh. Dar în esența sa cea mai profundă, *Antoniu și Cleopatra* este o mare tragedie psihologică. Una dintre cele mai pătrunzătoare analize ale mean- drelor psihicului omenesc - psihicul a doi oameni care vibrează grație emoțiilor în vârtejul unor situații extreme, create pentru ei de lume. Că e o lume a politicii - e la fel de adevărat, dar aceasta formează doar fundalul. Un fundal potrivit, căci în învolburarea sa pare de-a dreptul radical; e totuși doar un fundal al nebuniilor sufletului omenesc. Un om stăpânit de emoții arde în interior, se consumă și se dezintegrează din interior. Antoniu nu îmbracă, nu trebuie să pună pe el cămașa Deianeirei, așa cum a făcut protomodelul său, Hercule. Cămașa Deianeirei se află deja în el, în sufletului lui. II arde pe Antoniu cu flacăra iubirii dureroase. Antoniu arde incandescent.

Antoniu și Cleopatra este o piesă cu mult prea lungă pentru a putea fi jucată integral pe scena teatrului lui Shakespeare. Asta în primul rând. Iar în al doilea rând: în manuscris și în ediția in-folio din anul 1623, nici măcar nu există împărțirea în acte și scene. Acest lucru a fost făcut abia în timpul adaptării piesei pentru scenă. Şi toate acestea stau mărturie a faptului că, în pofida părerii încetățenite, Shakespeare nu a fost doar un autor de piese de teatru. Când „îl fura" tema, scria - se pare - fără oprelişti puse de realitatea scenei. Spre deosebire de cealaltă piesă înrudită, *Iuliu Cezar,* acțiunea din *Antoniu și Cleopatra* este nemaipomenit de elaborată, de-a dreptul panoramică. Pentru operele lui Shakespeare, ea cuprinde un număr nemaipomenit de fapte istorice, bătălii, lupte, negocieri și pacte. Ambele tragedii, deși înrudite, se deosebesc evident prin tehnica diferită și prin modul deosebit de a privi lucrurile. Despre *Antoniu și Cleopatra* putem spune, deopotrivă cu Canidius:

însărcinată, vremea naște vești
Din clipă-n clipă. (III, 7)

Un adevărat caleidoscop. Cel mai mare caleidoscop de război din tragediile shakespeariene. Dar nu asta, ci cu totul altceva decide esența acestei tragedii: personalitatea incandescentă.

Faptul că Antoniu îl provoacă pe Octavian la război e nebunie curată. Nu are armată, nu are forțe suficiente. Declarația aceasta de război echivalează cu o condamnare la moarte sigură. Chiar așa: la moarte sigură. Lumea lui Antoniu s-a prăbușit în ruine și acum el vrea să se războiască orbește pe dărâmături. Pentru un comandant de oști atât de experimentat ca el, e un adevărat paradox că, în noaptea dinaintea bătăliei decisive, Antoniu le strigă oamenilor săi:

în mâine-mi pun nădejdea;
Am să vă duc acolo unde-aștept
Izbânda vieții, nu pieire.
Poftiți la cină și uitați de griji. (IV, 2)

Nu se știe niciodată de unde sare defileul Samosierra[33]...

Un singur pas și ar fi putut cuceri defileul. întotdeauna mai lipsește doar un pas... Dar iată că în momentul decisiv, când pe uscat armata lui Antoniu aproape iese biruitoare, pe mare flota Cleopatrei... se predă lui Octavian. A

[33] Aluzie la bătălia de la Samosierra, când trupele de soldați polonezi din garda imperială a lui Napoleon au câștigat în condiții extrem de grele lupta, cucerind defileul în doar 8 minute. Bătălia aceasta i-a deschis lui Napoleon drumul spre Madrid. De atunci, pentru polonezi, Samosierra a devenit un simbol al vitejiei acestei nații și al imposibilului devenit posibil, la fel de puternic precum Westerplatte sau Monte Casino. (N. *tr.)*

fost la mijloc oare complotul Cleopatrei sau, în pofida voinței reginei, au trădat-o echipajele? - să dezlege istoricii misterul acesta. Antoniu al lui Shakespeare nu se îndoiește:

Tu, târfă întreită,
M-ai dat pe mâna-acestui tinerel
Şi inima cu tine doar mai luptă. (IV, 10)

Şi, cu aceste ultime cuvinte, Antonio pune punctul pe i. Surprinde chintesența conținutului emoțional al tragediei. O tragedie despre o iubire care e o continuă luptă. O luptă cu iubita și cu sine însuși. Şi deopotrivă o luptă cu sine însuși pentm iubită. Totuși, Shakespeare, în loc să construiască o serie de scene erotice camerale, proiectează această poveste de dragoste regală - regală nu prin poziția eroilor, ci prin rolul sentimentelor în viața lor - pe amplul fundal al luptei absolute; în felul acesta, Shakespeare mai adaugă piesei *Antoniu și Cleopatra* încă o dimensiune a semnificațiilor: distrugerea noastră echivalează, din punct de vedere subiectiv, cu nimicirea deplină a lumii.

în fața distrugerii, Antoniu trage o ultimă concluzie:

Neaoșa *țigancă,*
Care-a trișat când am mizat mai mult
Şi am pierdut tot (IV, 10)

El nu înțelege că nu Cleopatra - ci propria lui cămașă a Deianeirei, ascunsă în cotloanele întunecate ale personalității sale, l-a *trișat,* ducându-1 la pierzanie. Antoniu vrea s-o omoare pe Cleopatra; în felul acesta, în fața propriei sale morți, dorește să ucidă propria dragoste distrugătoare. Speriată de furia amantului, regina se ascunde în criptă și-l trimite pe un slujitor să-l anunțe pe Antoniu că și-a luat viața, iar ultimele ei cuvinte înainte de moarte au fost: O, *Antoniu!* Vestea îl îngrozește pe Antoniu - așadar, a fost nedrept cu iubita sa, a insultat-o fără să fie vinovată; si-atunci ce însemnătate meri are pentru el viața după ce a pierdut războiul și, mai ales, pe Cleopatra?! Antoniu se aruncă în vârful spadei. Dar - ei, ce să facem, aici Shakespeare a cam cusut povestea cu ață albă: Antoniu, un războinic atât de iscusit și experimentat... și-a ratat inima. Trăiește și își dă viața încetul cu încetul. Suficient de încet pentru a apuca să afle că iubita sa nu l-a trădat, trăiește și se ascunde speriată în criptă. Muribundul este dus la ea. In brațele iubite, printre declarații de dragoste reciproce, Antoniu nu se grăbește să moară. Şi totuși moare; Cleopatra se apleacă deasupra trupului, declamând:

Să-l îngropăm; pe urmă {...]
Să ne luăm viața spre mândria morții. (IV, 13)

Nici măcar strălucirea poeziei nu e în stare să mascheze melodramaticul acestei scene. Totuși, pentru construcția tragediei și a temei sale, această scenă are o însemnătate capitală. A luat sfârșit totul. In această dragoste pe viață și pe moarte s-a înfăptuit deja tot. După moartea lui Antoniu, actul V nu poate fi decât un epilog. Așa s-ar părea la prima vedere și totuși...

Dar lui Shakespeare nu-i ajunge. Actul V e al Cleopatrei. Shakespeare nu cedează - pune în lumină toate cotloanele, chiar și pe cele mai ascunse, ale sufletului ei. Octavian tocmai a aflat de moartea lui Antoniu; e în stare să-și aprecieze adversarul:

Prăbușirea ăstui colos ar asurzi chiar bolta Şi-ar zgudui rotundul glob [...]
Moartea lui nu este doar destinul unui om;
O jumătate-a lumii e cuprinsă în numele lui falnic (V, 1)

Mecena încearcă să surprindă și el esența personalității celui dispărut: *Scăderile și meritele lui au cântărit la fel* (V, 1). Octavius concluzionează foarte nimerit:

Şi scris mi-a fost să-ți văd căderea Sau, dacă nu, să ți-o arăt pe-a mea. (V, 1)

Octavian are dreptate. Dar opoziția acestor doi mari comandanți nu constituie axa tragediei. Axa tragediei unește cele două puncte de referință reprezentate de Antoniu și pieopatra, dar mai ales străbate interiorul personalității lui Antoniu. Ii străbate personalitatea și totodată i-o sfâșie în bucăți. Cămașa Deianeirei îl arde.

Octavian este practic, planifică lucid soarta reginei învinse:

Viața ei Ia Roma
Va fi mereu triumful nostru. (V, 1)

Nici Cleopatra nu mai repetă greșelile iubitului ei; este lucidă și vigilentă: anunță că se va supune poruncilor lui Octavian. Dar cere o întâlnire cu el. Acceptă condițiile

Dacă [...} fiului meu
îi dă Egiptul cucerit; destul
Din cât îmi aparține ca să-i mulțumesc
Lui Cezar în genunchi. (V, 2)

Este sinceră când spune asta? încă luptă pentru propriul loc jn viață sau vrea doar să provoace o confruntare - întâlnirea personală cu Octavian? Când, după ce Cleopatra își face cunoscute condițiile, ofițerii lui Octavian o imobilizează pe regină, trufașa egipteancă dorește să se sinucidă. E mândră sau doar resemnată acum, când a văzut

că nu urmează negocieri și nu obține nimic în afara insuportabilei rușini de a fi purtată pe străzile Romei. îi este oare Cleopatra fidelă până la sfârșit lui Antoniu în hotărârea de a se sinucide sau, dimpotrivă, nu vrea să iasă din joc atâta vreme cât pare să mai aibă o mică șansă de câștig, renunțând abia atunci când și ultima mișcare e sortită eșecului? Sau poate, pur și simplu, Cleopatra este inconsecventă? La fel ca viața, și personalitatea e strivită de bogăția manifestărilor ei.

Când Octavian intră în criptă, Cleopatra îngenunchează, căci *vor zeii s-ascult de domnul și stăpânul meu* (V, 2). îl numește *unic stăpân al lumii* și declară că în trecut *m-am lăsat târâtă de slăbiciuni care ne-au făcut de râs, adesea, sexul* (V, 2). Joacă în continuare sau doar pângărește iubirea ei cu Antoniu? Plină de smerenie îl asigură că

Noi, *blazoane și trofee, stăm*
Unde ne-atârni. (V, 2)

In bătaia sorții, regina pare şă fie *un blazon* neînsemnat. Dar lista a pregătit-o, vădit, din vreme. în ea se ascunde ultima ei mișcare. Acolo declară că

Pe listă e trecut ce-i de valoare:
Bani, vase și bijuterii. (V, 2)

în curând, vor constata cu toții că regina minte. Se zice că înșelăciunea e semn de credință. Așa se zice, dar Cleopatra pur și simplu a tăinuit de ochii învingătorului o avere destul de cuprinzătoare. Continuă ea să mintă și să speculeze? în scena aceasta face într-adevăr o impresie neplăcută; face o impresie neplăcută cu târguiala ei dezgustătoare și negustoria deșartă într-un moment al deciziilor finale. Dar să nu ne pripim totuși trăgând concluzii. Imediat ce Octavian se îndepărtează, regina știe - și trebuie să fi știut deja mai devreme - că

Mâ-ncântă astfel doar ca să fiu aspră
Cu mine însămi. (V, 2)

Așadar, a jucat teatru în fața lui Octavian, nu crede niciun cuvânt rostit de acesta. A pus la cale de mai înainte ce are de făcut. Da, din timp *sunt pregătite toate* (V, 2). Şi atunci cu cine joacă mai departe și cănește miza?

Nu o putem condamna pe Cleopatra că luptă păun la slâi viI ('um o putem învinui că nu se sinucide melodramatic lănția Impui aman tului? Că luptă până la granița posibilităților, până la limita p*- caic o dictează demnitatea? Această demnitate îi inloizicc- '.a menpia pi in Roma în alaiul lui Octavian. Odată cu moartea lui Antoniu ■. a de-, trămat și propria ei viață. Mai luptă doar pentru viaja ei publica (ând sunt ambele pierdute - decizia este simplă. Ştie ca Octavian își dorește s-o umilească,

Astfel dejucăm
Tot ce-ntreprind și planurile lor
Cele mai nebunești. (V,2)

Poruncește să fie gătită ca o regină. Să fie regală și feminină chiar și dincolo de moarte - la urma urmelor, se duce să se întâlnească cu Antoniu. Ce uşurare...

Chiar dacă a intrat în istorie cu faimă ambiguă, cel puțin în opera lui Shakespeare Cleopatra nu-1 înșală pe Antoniu. Când, după moartea acestuia, continuă să lupte pentru propria demnitate, Cleopatra a anulat stereotipul îndrăgostitei sentimentale. A vrut să mai trăiască. Să trăiască, dar în demnitate. Viața fără demnitate e neant. Mai bună decât o asemenea viață este moartea. Moartea nu e un lucru lipsit de însemnătate - moartea înseamnă întâlnirea cu Antoniu. Numai despre el vorbește în ultimele clipe de viață. Când Ţăranul îi aduce Cleopatrei coșul în care e ascunsă cobra, regina spune: *Mi-aduce libertatea* (V, 2). Eliberarea de viață înseamnă acum pentru regină doar moartea conștient aleasă. Conștient aleasă căci, deși a luptat până la sfârșit, știa că, dacă pierde, se va sinucide. Cleopatra își dăduse de mult întâlnire cu... propria persoană.

Nu, nu e simplă frazeologie - ultimele cuvinte ale Cleopatrei - *Vin, soțul meu* (V, 2) reprezintă o declarație de credință. Credința în iubirea sa de pe pământ și în întâlnirea de după moarte. Cobra care o mușcă pe regină de piept și de braț, conform credinței egiptene, este emisarul soarelui, trimisul pe pământ al zeului Ra. In felul acesta, regina-zeiță, mușcată de cobră, prin poarta morții se întoarce acasă la tatăl ei solar. A vrut să trăiască, tare a mai vrut să trăiască! Acum nu mai râvnește decât la sărutul lui Antoniu, *care-i cerul meu* (V, 2). Regina strânge șarpele la piept și - O, *Antoniu* - mai șoptește când șarpele aducător de moarte îi inoculează veninul. Chiar așa: îi inoculează, *ah, dulce ca balsamul, gingaş, blând, ca aerul* (V, 2). După toată această luptă câtă credință, ce împlinire și, mai ales, ce ușurare... Mușcată de șarpe, Cleopatra își dă sfârșitul într-un spasm de voluptate sexuală:

A morții lovitură-i ca strânsoarea
Ibovnicului - doare și-o râvnești. (V, II)

Shakespeare știe totul. Totul despre moarte și totul despre sex. Ştie că împlinirea, sfârșitul și momentul culminant al vieții, precum și culminația momentului împlinirii - orgasmul - au aceeași esență. Să citim pe rând. Deasupra trupului neînsuflețit al Cleopatrei, slujnica Charmian, urmând exemplul stăpânei, strânge șarpele la piept. Şă nu uităm, șarpele era în culturile străvechi atât simbol al iubirii, cât și al morții. Nu contează că Shakespeare poate nici nu cunoștea această informație; dar știe acest lucru memoria culturii. Charmian își pune șarpele pe piept și

Mai iute, -ndură-te - parcă te simt. (V, 2)

Moare. își trăiește sfârșitul și orgasmul. Eros și Thanatos devin un singur zeu. Devin unitate. Devin calea spre împlinire. Şi devin sfârșitul ei.

în eseul *„Memoria trupului“ (Torentul de piatră,* Londra 1986, p. 216), Jan Kott afirmă că orgasmul și moartea fac parte din cea mai intimă, cea mai greu de tălmăcit în cuvinte cunoaștere a corpului. *în moarte* - scrie Kott după cel de-al patrulea infarct al său - *trupul se pierde, dispare, se retrage. Ca într-un orgasm. Francezii numesc orgasmul „la petite morte“, mica moarte. După obiceiul englezesc, „I am dying“ - spunea femeia când avea orgasm. Aici „I am dying“ - este timpul prezent înfăptuit. Ţe contopești cu cineva, cu ceva ce nu e propria ta persoană, cu un alt corp, dar totodată celălalt corp reprezintă o întreagă lume și neființă. în împreunarea aceasta ești deopotrivă propriul trup și ceva, cineva, care e parte a corpului tău. Granițele trupului se estompează.* Nu *mai știi unde se termină corpul tău. „lam dying“ - în orgasm se moare pentru a renaște. în celălalt corp, în celălalt „eu“.*

în moarte și în orgasm, trupurile sunt deschise. încetează să mai fie închise într-un sac de piele opacă, dincolo de care nu poți răzbate. Sunt întoarse pe dos ca o mănușă. Se scaldă în sudoare și în toate umorile actului sexual și al morții. Inima nu e doar un sac cu un mușchi care pompează sânge. în mușchiul acela se păstrează, cât timp nu se oprește din bătaie, cicatricele lăsate de infarct și dragoste. Amprente de neșters, sintagmă și paradigmă, pompă și eros sunt în inimă un întreg indivizibil.

în moartea trăită *conștient*, așadar și în moartea reginei Cleopatra a Vil-a cea Mare, moare nu numai EU-ul, ci deopotrivă tot ce înconjoară Eul. *Mori ca tu, dar și lumea moare odată cu tine. Mor în ceva ce nu este numai eu. împreună cu mine moare lumea (op. cit.,* p. 217). Lumea nu ne supraviețuiește niciodată. în momentul morții, Cleopatra conștientizează acest lucru. Cleopaira, ultima regină a Egiptului. Lumea Egiptului moare deodată cu Cleopatra; pentru Cleopatra lumea Egiptului moare în ea. S-au împlinit. Lumea și ea. în orgasmul morții.

Octavian poruncește să fie îngropată Cleopatra lângă Antoniu. *Grozave-ntâmplări lovesc în cei ce le-au pricinuit* (V, 2) - spune el. *Antoniu și Cleopatra* dezvăluie tragismul interior al personalității umane când e cuprinsă de flăcările cămășii Deianeirei. Cei care suferă cel mai mult trăiesc mai profund. Şi mor mai anevoios.

Citatele provin din ediția William Shakespeare, *Antoniu și Cleopatra*, în traducerea lui Leon D. Levițchi, p. 367-470, în *Opere complete*, 7, Editura Univers, București, 1988.

Când lumea se întoarce pe dos

Numai convenția basmului mai poate justifica improbabilitătile care abundă în *Cymbeline.* Este suficient ca Imogena să se deghizeze în straie de bărbat - care, la urma urmelor, nu-i ascund prea bine figura, de vreme ce bătrânul servitor Pizanio o recunoaște pe prințesă fără nicio greutate - pentru a nu o mai recunoaște sub niciun chip propriul tată, ba nici chiar soțul! Cymbeline bănuiește ceva, deoarece spune

Chipul lui
Mi-e cunoscut. Privirea ta, băiete,
M-a fermecat. (V, 5)

Bănuiește ceva, dar nu-și recunoaște fiica. Fiindcă acțiunea o cere. Basmul este învestit cu aceleași drepturi ca bufonul. Bufonul lui Shakespeare poate să facă orice. Căci bufonul se află în afara regulilor jocului. Bufonul creează, de fapt, regulile. Bufonul și basmul pot face orice. Convenția basmului justifică chiar și cele mai rudimentare improbabilități, deoarece basmul validează rânduiala lucrurilor improbabile. Tot ceea ce e imposibil se preschimbă în posibil, improbabilul devine probabil. Basmul invalidează legile realității pentru ca, într-un degajat joc intelectual și poetic, să poată atinge idei din afara realității, să poată dezvălui ființa. Cu o singură condiție: să fie un basm înțelept, potențialul său să nu fie risipit în feerii multicolore, ci să contureze propria lume poetică ireală, care să reflecte principiile realității noastre.

La fel procedează și Shakespeare. Prin întreaga țesătură de improbabilități mitice ale intrigii se observă probabilitatea motivațiilor omenești și ale reacțiilor psihice. In convenția amplificată a basmului, păstrează adevărul profund al mecanismelor care călăuzesc individualitatea. Insă, până ajungi la acest adevăr, trebuie mai întâi să răscolești întregul decor teatral, straturile convenției și meandrele de basm ale intrigii. Atunci se dezvăluie *sensul* și *mesajul* pentru care a fost ridicată această întreagă mașinărie de minunății. Prins în piramida unor evenimente nemaipomenite și a unor concursuri de împrejurări incredibile, Cymbeline spune: *Așa pare să fie* (V, 5). Şi este. Sub stratul de suprafață, în povestea înțeleaptă rezidă un sens mai adânc. Basmul dezvăluie o altă rânduială a lumii decât cea obișnuită - dezvăluie axa, principiul acestei rânduieli.

Cum se întâmplă în povești, întreaga istorie este extraordinar de încâlcită și nemaipomenit de romantică. Intriga conflictului dintre regele briton Cymbeline și împăratul roman se împletește cu motivul soțului care face prinsoare pe fidelitatea soției și e completată cu istoria prinților dispăruți. Regele Cymbeline a hărăzit-o pe Imogena, fiica lui din prima căsătorie, lui Cloten, fiul actualei sale soții din prima ei căsătorie. In loc să se mărite însă cu ticălosul nerod care îi fusese ales drept soț, Imogena se căsătorește în ascuns cu Posthumus Leonatus, un nobil destoinic, dar scăpătat. La curtea regelui, desperarea e cu atât mai mare, cu cât Imogena este singura moștenitoare a tronului, deoarece cei doi frați ai săi, fiii lui Cymbeline, au fost răpiți în copilărie și de atunci nu s-a mai auzit nimic de ei. *Amărăciunea ce l-a cuprins pe rege se vădește pe chipuri ca pecetea stelelor, iar regina e dezamăgită în planurile sale* (I, 1). Cymbeline îl condamnă pe Posthumus la exil, iar pe Imogena - condamnată la avansurile nefericite ale lui Cloten - o leagă de sine.

Un tată crud, o mamă vicleană,
Un tâmp curtând o doamnă-al cărei soț
E surghiunit. (I, 6)

Iată punctul de plecare. Acțiunea se pornește, caleidoscopul de basm începe să se rotească. Aici întâlnim și otrăvuri secrete, și conjuncturi cu urmări tragice, morți neașteptate și metamorfoze surprinzătoare, deghizări înșelătoare și regăsiri neașteptate, vicii nesocotite și virtuți statornice. Un întreg baroc al cornului mitic al abundenței. Toate acestea formează fundalul.

înainte de a se despărți, Imogena și Posthumus fac schimb de simboluri ale dragostei, schimb de suveniruri și de legăminte de fidelitate - ea rămâne cu brățara jprimită de la soț, el pleacă la Roma având pe deget inelul Imogenei. în Cetatea Eternă, Posthumus face un rămășag nefast cu romanul Iachimo despre fidelitatea de nezdruncinat a Imogenei, a cărui miză este inelul. Iachimo nu obține nimic de la Imogena, însă brățara pe care i-o fură și detalii trupești observate prin vicleșug sunt suficiente să-l facă pe Posthumus să-și piardă credința în fidelitatea Imogenei. Iată că, în caleidoscopul intrigii, începe să se observe tema lăuntrică a tragediei *Cymbeline:* pierderea încrederii. Tema și sensul basmului transpar din interior. La suprafață continuă să se învolbureze caleidoscopul mitic. Evenimentele se precipită; un cap retezat și un leș greșit identificat; avem moartea aparentă, război și scrisori secrete, lașitate infamă și dovezi de vitejie nobilă; deghizări, transformări și regăsiri fericite. Toate acestea constituie fundalul. Tema și sensul mașinăriei basmului, puse în funcțiune, se ascund în interior, sub galopada evenimentelor.

Când Posthumus a crezut în trădarea Imogenei, nenorocitul a simțit că i-a căzut cerul în cap:
Să nu mai ție cinste Unde e frumusețe; adevăr Unde i spoială multă; nici iubire Unde-i un alt bărbat. Iar jurământul Dat de femei rămână vorbă goală Ca târgul ce-l încheie cu virtutea. (II, 4)

Lui Posthumus i s-a prăbușit sistemul de valori. S-a prăbușit credința în principii. Credința în *aparențe* a ucis în

Posthumus credința în *adevăr.* In ciuda aparențelor exterioare, *Cymbeline* nu este o poveste despre granițele fidelității, nici despre relația dintre adevăr și aparență. *Cymbeline* este o povestire alegorică despre *încredere.* Despre încrederea reciprocă - criteriul care garantează fericirea comună, începutul adevăratei comuniuni.

Imogena nu l-a înșelat pe Posthumus. Nu a dat crezare calomniilor. Și-a păstrat credința în fidelitatea soțului. Ea și-a păstrat credința. Posthumus a trădat-o. Posthumus și-a pierdut încrederea în cinstea Imogenei - în credința ei. Așadar - a trădat-o. Prețul trădării este suferința. Shakespeare ascunde sensul convențiilor mitice pe fundul cornului abundenței: premisa despre importanța încrederii reciproce, a încrederii în cel de lângă tine, a cărei pierdere reprezintă un eșec pentru amândoi - sfărâmarea axei lumii.

încălcarea axei, suprimarea principiilor, zguduie totul din temelii. Legătura celor doi tineri soți pare ideală, dar legea este universală, îi atinge pe toți, fiecare relație interumană. Axa centrală, principiul, rămâne mereu același, nealterat, chiar dacă conjuncturi nefavorabile stârnesc în jurul ei cercuri concentrice. Istoria vieții lui Belarius este, în tâlcul său, paralelă cu istoria Imogenei și a lui Posthumus. E drept, pe un alt plan al relațiilor interumane, dar în esență vizează același principiu: încrederea. La fel cum Iachimo a reușit, prin calomnii, să distrugă în Posthumus încrederea în Imogena, aceleași clevetiri, cu ani în urmă, l-au pierdut pe Belarius:

Doi nemernici i-au șoptit Lui Cymbeline că m am unit cu Roma Iar strâmbă juruința lor fiind Mai grea ca nepătata mea onoare,
M-a surghiunit. (III, 3)

Doi nemernici au reușit să ponegrească un supus credincios. Cymbeline a trădat la rândul său, deoarece, pierzându-și încrederea în Belarius, nu și-a păstrat credința intactă. Și legătura curată dintre rege și războinicul său credincios a fost distrusă. In complicata intrigă a lui *Cymbeline,* Shakespeare mânuiește firele intrigii în așa fel, le înnoadă și le confruntă, încât din perspective diferite și pe planuri variate ele pun mereu în lumină aceeași problemă capitală: importanța și semnificația încrederii reciproce dintre oameni.

Este o adevărată nenororcire să pierzi încrederea în cel de lângă tine. Dar poate că este o nenorocire și mai mare să fii bănuit pe nedrept - așa ca Imogena și Belarius - de faptul că ai înșelat încrederea celor dragi. Acuzele îl strivesc pe cel nevinovat, îl ucid:

Clevetirea, mai ascuțit tăiș are ca spada,
Veninul ei l-întrece pe acela Al șerpilor din Nil. (III, 4)

Calomnia și surghiunirea pot ucide sufletul unui om. Pot declanșa în om ce e mai rău. Un exemplu strălucit în acest sens este Belarius, acel om drept și dârz cum rar întâlnești. Surghiunit pe nedrept de la curte, obsedat de răzbunare, i-a răpit regelui fiii, ascunzându-i în munți. Și el, dreptul, murmură printre dinți cu înverșunare:

Iar gândul că pierzându-i Vei suferi cumplit, se potrivea Cu țelul meu. (V, 5)

E adevărat, i-a crescut cum trebuie pe băieții regelui. Dar, dacă ne păstrăm obiectivitatea, observăm că el, dreptul și înțeleptul Belarius, este vinovat de fărădelegile de *care* îl acuză pe rege în fața fiilor săi:

Regele nu este vrednic
De slujba mea, nici de iubirea voastră.
Surghiunul meu — nespus de rău îmi pare —
V-a văduvit de-o creștere aleasă,
De bucurii la care-aveați tot dreptul ‘
Prin neam, în schimb, v-a dat o viață aspră,
Zăduful verii și al iernii ger. (IV, 4)

Nu este adevărat! Totul este o minciună; el, Belarius, este cel care i-a lipsit pe fiii regelui de creșterea cuvenită. Din răzbunare pentru păcatul comis de Cymbeline - pentru infidelitatea regelui față de supusul său credincios. Da, păcatul unui om atrage după sine păcatul comis de un alt om.

Povestea înțeleaptă a lui Shakespeare poate la fel de bine - întocmai ca viața - să se preschimbe în tragedie, dar poate să alunece și în comedie. Da, într-adevăr, în timpul somnului, Posthumus aude de la Jupiter că

De Imogena iar va fi alături,
Mai fericit decât a fost vreodat’. (V, 4)

Da, e drept, întregul șuvoi învolburat de evenimente, întreținut în convenția basmului, este încununat de prevestirea *noilor desfătări* ale soților care s-au regăsit. Așa se încheie basmul. Dar sub intrigă rămâne sedimentul parabolei; reflecția și mesajul lui Shakespeare despre sensul încrederii care este fundamentul comuniunii și fără de care oamenii nu ar putea visa să fie ÎMPREUNA.

Cymbeline nu se bucură de o popularitate prea mare. De fapt, e greu să o numeri printre operele dramatice sau lirice de vârf cile lui Shakespeare. Mulți shakespearologi susțin că fragmentele mai slabe ale piesei nu îi aparțin dramaturgului. Fideli dragostei lor, shakes- pearologii nu au totuși dovezi în acest sens. Nieio dovadă în afara credinței ferme că, de sub pana lui Shakespeare, pur și simplu nu ar fi putut să iasă ceva mediocru. Nu vor să înțeleagă faptul că măreția unui om - măreția unui geniu - îi reliefează deopotrivă și slăbiciunile. Superficialitatea

piesei *Cymbeline* nu îi anulează importanța și scânteile de înțelepciune. Shakespeare a scris-o în anul 1609, poate chiar în 1610, adică după toate marile sale tragedii, cronici, comedii. Parcă de pe celălalt țărm al creației. Intr-o perioadă de mare calm. A scris *Cymbeline* ca primul dintre cele trei basme dramatice din creația sa. In *Poveste de iarnă* dezbate problema timpului, în *Furtuna* discută problema lumii și a creației lumii. Ca adult, a scris un basm pentru adulți. Un basm pentru vârsta maturității - pentru vârsta reflecției. După ce s-a lovit de infern, de tragismul istoriei și de tragismul omului, în *Cymbeline,* Shakespeare povestește despre valoarea supremă: despre încrederea omului în alt om și despre încrederea omului în sine însuși.

Oare lumea se întoarce pe dos? (V, 5)

- întreabă Cymbeline. Da, atunci când încrederea reciprocă dispare, se întoarce pe dos lumea ființei lăuntrice, reprezentată de comuniunea dintre oameni.

Citatele provin din ediția William Shakespeare, *Cymbeline,* în traducerea lui Leon D. Levițchi, p. 101-205, în *Opere complete,* 8, Editura Univers, București, 1990.

Cotidianul

în timpul lecturii lui *Pericle,* te cuprinde, încetul cu încetul, o deznădejde tot mai mare. *Grozăvii nemaipomenite* (III, 2) se învălmășesc încă de la bun început. Dacă de obicei, la Shakespeare, încă din primul moment, acțiunea lovește ca fulgerul, dimpotrivă, *Pericle* începe de la un piano baladesc:

Să cânte-un cânt din vechi cântat,
Azi din cenușă a-nviat Bătrânul Gower.

Un poet din secolul al XV-lea, autor al unor povești de dragoste, John Gower a urcat pe scenă și va fredona, ca ipostaziere a corului, spectatorilor de la Teatrul „The Globe" un cântec vechi, binecunoscut lor. *Fe* lângă altele, principala sursă de inspirație o constituie povestea despre Apoloniu din Tyr, una dintre cele mai cunoscute povești din Evul Mediu și Renaștere. Spectatorul elisabetan nu va tremura așadar de spaimă și curiozitate în privința destinelor viitoare ale eroilor - cu sentimentul cu care se ascultă de regulă o melodie veche, binecunoscută, se va delecta cu stofele baladei de demult. Ca un adevărat creator al lumii prezentate, poetul medieval Gower - apărând înaintea fiecărui act, întrerupând acțiunea pentru a-i accelera curgerea sau pentru a rezuma întâmplările petrecute - țese o poveste plină de *grozăvii nemaipomenite.* Acest fapt îi conferă lui *Pericle* caracterul unui cântec epic care se desfășoară parcă în convenția unui ospăț medieval, unde bardul istorisește isprăvi cavalerești. Nu se îngrijește de profunzimea portretelor psihologice și nici de ritmul animozităților; pur și simplu narează. In stil baladesc, pe alocuri - am vrea să spunem - de-a dreptul ca în niște benzi desenate, fără grijă inutilă față de curgerea tensiunii dramatice. Când îi este convenabil, încheie fragmente întregi din acțiune cu tablouri pantomimice, ca niște Măști. Iată: în unul dintre momentele-cheie pentru acestă poveste trece prin fața spectatorilor fără niciun cuvânt: *Cleon arată lui Pericle mormântul Marinei; Pericle izbucnește în plâns, îmbracă haina de doliu și pleacă sfâșiat de durere* (IV, 4). Cât de fundamentală, cât de dramatică ar fi putut fi scena aceasta, câtă tensiune emoțională! Aveam doar o imagine și un bard care povestește. Povestește lucruri nemaipomenite, chiar și pentru Shakespeare ele sunt nemaipomenite.

In povestea despre Pericle, pe care o evocă în fața spectatorilor din „The Globe" John Gower, este cuprinsă întreaga bogăție de motive specifice literaturii populare. Există o ghicitoare a cărei dezlegare îi asigură cavalerului mâna prințesei; există și o legătură incestuoasă și pedeapsa divină pentru păcatul comis; necesitatea fugii eroului de teama răzbunării când ucigașul este demascat; există răsplata târzie, dar sigură, pentru faptele bune și dragostea la prima vedere; furtunile pe mare își fac de cap dezlănțuite, încurcând destinele eroilor; avem și moartea aparentă, funeralii pe mare, sicriul aruncat de valuri pe țărmul mării și trezirea „moartei" din somnul ei letargic; crima ticluită din gelozie și festele incredibile ale sorții; avem și o răpire de către corsari și închiderea fecioarei într-un bordel; în sfârșit, avem și zei care îi conduc pe eroi către un final fericit. Există multe lucruri fără sens în această poveste și o întreagă spirală de improbabilități. De ce Pericle vine să-și ia fiica sa abia după patru ani? De ce Thaisa nu încearcă să dea de ur mele soțului ei? De ce asta, de ce cealaltă? - asemenea întrebări nu se pun barzilor medievali.

Când, după paisprezece ani, se încheie odiseea lui Pericle, a Thaisei ș[Marinei și toți trei, fericiți, ajung în zona de confort a acelui ÎMPREUNA dat de iubirea familială și comuniune, Gower închide povestea cu o pildă constructivă:

Iar prin Pericle, fiică și regină
(Deși-ncolțiți de-o soartă mult haină),
Virtutea mântuită de urgie,
De cer încoronată-n bucurie. (V, 3)

Cu aceasta se termină povestea plină de grozăvii despre virtutea răsplătită, adresată celor mici. O povestioară onestă cu teză moralizatoare. Destul de necizelată, însă paleta cromatică a tuturor grozăviilor narate o fac atractivă. *Pericle* e o creație tipic populară. Enunță adevăruri juste, dar nu plictisește totuși cu preceptele ei - pune în mișcare un întreg theatrum de întâmplări care îngheață sângele în vine și care storc lacrimi; cu atât mai bine dacă sunt urzite din motive de fabulă populară, cunoscută în epoca dramaturgului - ce plăcut și ce ușor totodată este să îl urmezi pe bard în lumea de demult, adânc cufundată în imaginație.

Pe pagina de titlu a primei ediții *quarto* a lui *Pericle,* din anul 1608, citim că autorul este William Shakespeare și că piesa a fost jucată de multe ori pe scena Teatrului „The Globe". Așadar: de multe ori jucată.
Abordând cu neîncredere cele scrise pe copertele cărților, nu există totuși nicio umbră de îndoială: *Per ide* reprezintă o constantă în repertoriul teatrelor. Cât de mult trebuie să fi plăcut piesa stă mărturie apariția celei de-a doua ediții chiar în același an, iar după aceasta, în anii care au urmat, alte patru ediții până în anul 1635. Faptul că prima ediție poartă pe copertă numele lui Shakespeare reprezintă o garanție a calității; în acele vremuri, e un nume care, neîndoielnic, face orice carte ce îl poartă să se vândă bine. Dar prietenii lui Shakespeare - Heminge și Condell - cunoșteau cu siguranță adevărul. Știau bineînțeles că WiUiam a fost doar coautorul lui *Peride*, că e o piesă lucrativă care, printre celelalte creații ale sale, pare doar un mărunțiș. Atunci când a fost editat primul in-folio în anul 1623,

piesa *Peride* a fost trecută de tot cu vederea. Din punct de vedere al diferenței frapante al nivelului poetic, precum și al altor urme, shakespearologii consideră că Shakespeare a fost doar autorul actelor III și V ale piesei. Maestrul doar a dat o mână de ajutor. Nu era o practică nouă la vremea aceea, ba chiar era conformă cu uzanța epocii. Şi totuși semnificativ e faptul că a dorit să-și ofere ajutorul la o piesă precum *Peride.* Ca și cum s-ar fi hotărât „pe drum“. Şi-a pus numele pe o creație nesemnificativă pentru ansamblul operelor sale, ca un fel de colaborare colegială, poate chiar din dorința de a sprijini repertoriul teatrului aflat momentan în dificultate. Şi-a adus contribuția la o piesă scurtă și lipsită de măreție, la un spectacol utilitar. Să fie vorba de un simplu capriciu, de nonșalanță sau există o motivație mai adâncă?

Instructiv pentru trama piesei *Peride* este contextul, situat în timp cu un an sau doi mai târziu decât *Cymbeline.* In aceasta din urmă, rânduiala basmului reprezintă doar alegerea unei convenții, un element de construcție al reflecției intenționate și cil mesajului auctorial. In schimb, *Peride* nu trece dincolo de convenția basmului; se mulțumește doar cu o serie de adevăruri morale evidente, dar scopul fundamental devine însăși cromatica povestirii - atractivitatea unui spectacol popular. *Peride* este o piesă utilitară. Trebuie să fie, ca orice în acel teatru, bine croită și, ca orice piesă utilitară - doar bine croită. Trebuie să ofere spectatorului o după-amiază plăcută în teatru. Doar atât. Doar atât și - măcar atât.

Din perspectiva aceasta, *Peride* este o culoare foarte frumoasă în portretul lui Shakespeare - tonul cotidianului spectacular. Umanizează, conferă un caracter obișnuit portretului de „scriitor genial". Distruge stereotipul monumental. De după *Peride* transpare un creator cu adevărat uriaș, dar un om de teatru normal; un artist și un manager care trăiește un teatru în teatru și care, de asemenea, trăiește pur și simplu din teatru - lucrează cu el zi de zi și dorește să-și facă treaba cât mai bine. Nu numai cea genială, festivă - ci și treburile de zi cu zi. Shakespeare coboară din teatru pe treptele create de *Peride;* chiar dacă e un om exiraordinar, e totodată și un om ca toți oamenii, un artist onest l)n om care mănâncă și doarme, uneori bea până o face lată și lini. m <l< frâu, scrie piese geniale și produce cinstit cotidianul teatral. I’iu și simplu

Şi dacă, pe lângă *Crimă și pedeapsă* și *Frații Kautnur/.ov,* Dostoievski ar fi dat o mână de ajutor la scrierea unui captivant loman polițist sau a unui roman de dragoste?...

Dezamăgirea pe care o simțim față de autorul *Furtunii, I larnlet și A douăsprezecea noapte o* pot trezi *grozăviile nemaipomenite ale lui Peride* și e născută de presiunea măreției lui Shakespeare. Ea este cea care ne împiedică să vedem cu adevărat întreaga frumusețe a cotidianului teatrului, poezia unei zile obișnuite.

Citatele provin din ediția William Shakespeare, *Pericle,* în traducerea lui Tașcu Gheorghiu, p. 5—78, în *Opere complete,* 8, Editura Univers, București, 1990.

Sumar

3 ***o, colți***

Tipărit la
Vizual-Graph S.R.L. - București **www.vizual-graph.ro**
(alături de epigrame, parodii, pamflete, comedii), cultivat mai ales de autori anonimi în secolele XV1-XVII în încercarea de a concura cu literatura „oficială[11], practicată de elitele poloneze.